تحقیق و تنقید

یوسف سرمست

کتاب	:	**تحقیق و تنقید**
مصنف	:	**یوسف سرمست**
		پروفیسر و صدر شعبہ اردو (موظف) جامعہ عثمانیہ
سرورق	:	قیصر سرمست
ناشر	:	آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالرس کونسل
سنہ اشاعت	:	مارچ ۱۹۹۹ء بار اوّل
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	۱۵۰/ روپے
لائبریری ایڈیشن	:	۲۰۰/ روپے
کمپیوٹر کتابت	:	انٹرنیٹ کیفے ، بنجارہ ہلز ، حیدرآباد ۔
طباعت بہ اہتمام	:	شارپ کمپیوٹرس، محبوب بازار کامپلکس، چادرگھاٹ، حیدرآباد ۔ ۲۴ فون : ۴۵۷۴۱۱۷

ملنے کے پتے :

☆ آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالرس کونسل
۱۷۸۰ ، ایونیو نمبر ۔ ۱ ، بنجارہ ہلز ، حیدرآباد ۔ ۵۰۰۰۳۴ ۔

☆ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ، دہلی ، بمبئی ۔

☆ " دانش گھر " امین آباد لکھنو ۔

☆ ماڈرن پبلشنگ ہاوز ، دریاگنج ، دہلی ۔

حرف آغاز

کتاب کا عنوان " تحقیق و تنقید " صرف اس لیے نہیں رکھا گیا ہے کہ اس میں تحقیقی اور تنقیدی مضامین ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ یہ ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں ۔ تحقیق کے بغیر تنقید اور تنقید کے بغیر تحقیق ادھوری رہتی ہے ۔یہی نہیں بلکہ گمراہ کن بھی ثابت ہوتی ہے ۔ تحقیق کے بغیر تنقید جو گمراہی پیدا کرتی ہے ۔ وہ نسل در نسل چلتی ہے ۔اس بات کے روشن نمونے اس کتاب میں ملیں گے ۔

ہمارے بعض بڑے اہم اور بزرگ محققین کا خیال ہے کہ تحقیق کے لیے تنقید کی ضرورت نہیں ۔ یہ بھی ایک بالکل غلط مفروضہ ہے ۔ اسی وجہ سے بعض محققین کوہ کندنی کرکے کاہ برآورد کرتے ہیں ۔ایسی صورت میں حاصل کا افسوس ہی کیا جاسکتا ہے ۔ تحقیق کے لئے تنقید کتنی ضروری اور ناگزیر ہے اس کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ تحقیق کا وہ شعبہ جو ترتیب و تدوینِ متن سے متعلق ہے Textual Criticism متنی تنقید کہلاتا ہے ۔ بعض محققین اس اصطلاح پر بھی معترض ہیں یا یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ " متنی تنقید " ادبی تنقید سے الگ اور مختلف ہوتی ہے ۔ دوسرے علوم کی حد تک یہ بات صحیح ہو سکتی ہے لیکن جہاں تک ادبی متون کا تعلق ہے اس کو ادبی تنقید سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ پہلی بات تو یہ کہ انگریزی میں اصطلاح جو مروج ہوتی ہے اور آج تک اس کا استعمال ہورہا ہے ۔ وہ اس وجہ سے نہیں ہے کہ اس کا کوئی متبادل نہیں مل رہا ہے بلکہ وہ اس وجہ سے مروج ہے کہ اس سے بہتر کوئی اور اصطلاح ہو ہی نہیں سکتی ۔ متنی

تحقیق میں چوں کہ ہر مرحلے پر تنقید کی ضرورت ہوتی ہے اس لیے اسے متنی تنقید کہنا ضروری ہے ۔ جیسے تحقیق کے لیے جب کسی متن کو لیا جاتا ہے تو اس کی اہمیت کا تعین صرف تنقید ہی کے ذریعہ ممکن ہے ۔ کیوں کہ تحقیق کے ذریعہ متن تو حاصل کیا جاسکتا ہے لیکن اس کی اہمیت کو متعین کرنے میں تنقید ہی ہماری رہبری کرتی ہے ۔ اس کے بعد ترتیب اور تدوینِ متن کے سلسلے میں بھی ہر قدم پر تنقیدی نظر سے کام لینا ہوتا ہے ۔ تحقیق کے ذریعے ایک ہی کتاب کے کئی قلمی نسخے حاصل تو کیے جاسکتے ہیں لیکن جب ان میں سے کسی بھی نسخے کو سب سے زیادہ اہم قرار دینے کی ضرورت ہوتی ہے تو تنقید ہی سے کام لینا پڑتا ہے ۔ مختلف نسخوں میں الفاظ کے تعلق سے جو اختلاف ملتا ہے ۔ ایک لفظ کے مقابلے میں دوسرے لفظ کو جو ترجیح دی جاتی ہے یہ بھی بالکلیہ ادبی تنقید کے اصولوں پر ہی ممکن ہے ۔ کیوں کہ ایسی صورت میں شاعر کے عہد کی زبان اور خود الفاظ کو برتنے کا شاعر کا جو انفرادی رجحان ہوتا ہے یہ ساری باتیں تنقید ہی کی ذیل میں آئیں گی ۔ غرض کہ متن کی ترتیب وتدوین کے ہر مرحلے میں تنقید ہی ہمیں روشنی دیتی ہے ۔ یوں تنقید کے لیے تحقیق اور تحقیق کے لیے تنقید لازم و ملزوم بن جاتے ہیں ۔

یوسف سرمست

کنعان ۷ / ۱ / ۶۲۹ ۔ ۲ ۔ ۸

روڈ نمبر ۱۲ ، بنجارہ ہلز،

حیدر آباد ۔ ۵۰۰۰۳۴

فہرست

۱۔	تنقید ۔ تحقیق = گمراہی	۱
۲۔	فکشن ، ناول اور سوانحی ناول	۲۹
۳۔	ادبی تحقیق کا طریقہ کار	۴۵
۴۔	ناول کا فن	۵۲
۵۔	نشتر پہلا ہندوستانی ناول ؟	۷۲
۶۔	غالب اور اردو ناول	۸۶
۷۔	اردو ناول اور جدو جہدِ آزادی	۹۶
۸۔	ہم عصر ناول	۱۰۹
۹۔	چائے کے باغ	۱۳۲
۱۰۔	چراغ تہہِ داماں	۱۵۱
۱۱۔	جذبی کا تنقیدی شعور	۱۵۸
۱۲۔	ابلیس کی مجلسِ شوریٰ	۱۶۹
۱۳۔	کچھ تمہید شعر شور انگیز کے بارے میں	۱۷۸
۱۴۔	مطائبات ابوالکلام آزاد	۱۹۰

اپنی پوتی زارہ جنید سرمست کے نام

جو میری امی جان ہے۔ جو اپنی معصوم باتوں

سے مسرت اور شادمانی کے لمحات عطا کرتی ہے

تنقید۔ تحقیق = گمراہی

تنقید منفی تحقیق مساوی ہے گمراہی کے ۔اردو ادب میں آج کل تحقیق کے بغیر تنقید کی گمراہیاں عام ہوگئی ہیں ۔تحقیق کے بغیر کوئی بھی تنقیدی فیصلہ صادر کیا جاسکتا ہے ۔کسی بھی ادب پارے کو اولیت کا تاج پہنایا جاسکتا ہے ۔کسی کے سر سے بھی دستارِ فضیلت کو اتارا جاسکتا ہے ۔اگر کوئی دلیل فراہم کرنے کی ضرورت نہ ہو تو ظاہر ہے کوئی بھی دعوی کیا جاسکتا ہے ۔اردو ادب میں ایسے دعوے بہت عام ہوگئے ہیں ۔"نشتر" کو ہندوستان کا پہلا ناول قرار دینا اس بات کی روشن مثال ہے ۔حالانکہ اگر اس سلسلے میں تھوڑی سی تحقیق کرلی جاتی تو یہ بات صاف طور پر سامنے آسکتی تھی کہ ہندوستان کی ہر زبان میں ناول کو فروغ انیسویں صدی میں ہوا انیسویں صدی سے پہلے ہندوستان کی کسی زبان میں ناول نہیں لکھا گیا جس کو حقیقی معنوں میں ناول کہا جاسکتا ہے ۔مجھے گزشتہ سال کے اواخر میں ایک بین الاقوامی ورک شاپ میں شرکت کا موقع ملا۔اس ورکشاپ میں بنگالی، مرہٹی، تلگو، ملیالم اور ہندی کے عالم اور اسکالر شریک ہوئے تھے ۔انہوں نے جو پیپر پڑھے سبھی میں اس بات کو پیش کیا گیا تھا کہ ان کی اپنی زبانوں میں ایسے نمونے جن کو حقیقی معنوں میں ناول کہا جاسکے انیسویں صدی کے پہلے نہیں ملتے ۔ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ تھی کہ انیسویں صدی سے پہلے ایسے حالات پیدا نہیں ہوئے تھے جو ناول کو فروغ دینے میں معاون ہوسکیں یہ ایک عالمی حقیقت کہ ادب وزبان میں تبدیلیاں اس وقت تیز ہوجاتی ہیں جب کوئی دوسری قوم اثر انداز ہوتی ہے ۔یورپ میں بھی مسلمانوں

کی آمد کے بعد وہاں تیزی سے تبدیلیاں ہوئیں اور یورپ عہد ظلمات سے نکل سکا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد یہاں بھی تہذیبی، مذہبی اور لسانی تبدیلیاں تیزتر ہو گئیں۔ جدید ہند آریائی زبانوں کو فروغ ہر صورت ہوتا تھا لیکن ایک نئی قوم کی آمد کی وجہ سے تبدیلیاں تیز ہو گئیں۔ اسی طرح انگریزوں کی آمد سے بھی ہندوستانی زندگی کے مختلف شعبوں میں تبدیلی آنا نہ تو تعجب کی بات ہے نہ ہی اس کو غیر معمولی کہا جا سکتا ہے۔ مختلف ادبی اصناف کا عروج و زوال مختلف سماجی اور تہذیبی حالات سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس کو "فیوض و برکات" حکومت انگلش سمجھنا اتنی ہی نادانی ہے جتنی اس کو ایسا نہ سمجھ لینا۔

ہمارے بعض ناقدین چونکہ تحقیقی نظر سے بالکل عاری ہیں اسی وجہ سے بعض کتابوں کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور اپنی دانست میں سمجھ لیتے ہیں کہ اس موضوع پر یہ کتابیں حرف آخر ہیں۔ شمس الرحمان ہمارے بڑے دیدہ ور نقاد ہیں۔ لیکن تحقیقی نظر اتنی کمزور ہے کہ انہیں خود اپنی زبان میں جو تحقیقی کام ہوا ہے اس کا پتا نہیں۔ ان کے نزدیک اردو ناول کے بارے میں صرف دو ہی مستند کتابیں ہیں۔ ایک علی عباس حسینی کی "ناول کی تاریخ و تنقید" دوسرے ڈاکٹر احسن فاروقی کی "ناول کی تنقیدی تاریخ" ان دونوں کتابوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم لیکن تحقیقی اعتبار سے دونوں ہی ناقص ہیں اس لئے یہ تنقیدی اعتبار بھی نہیں رکھتیں۔ ان دونوں کتابوں نے اپنے عنوان میں "تاریخ" کا لفظ شامل کیا ہے۔ "تاریخ کا تعین تحقیق کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔ ان دونوں کتابوں کو تحقیق سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ کیونکہ تحقیق میں "سنہ و تاریخ" کو کلیدی اور بنیادی حیثیت حاصل رہتی ہے۔ دونوں ہی "تاریخ" سے تقریباً نابلد ہیں۔ علی عباس حسینی نے انیسویں صدی

اور بیسویں صدی میں لکھے گئے ناولوں سے بحث کی ہے۔ لیکن یہ کس سنہ میں لکھے گئے ہیں ان کا حوالہ دینے کی انہوں نے زحمت نہیں کی ہے یہی نہیں بلکہ سرشار، شرر رسوا پریم چند کے ناول کس صدی میں لکھے گئے ہیں اس کی کوئی تفصیل ان کتابوں میں نہیں ملتی۔ اسی طرح احسن فاروقی نے کسی بھی ناول کا سنہ تصنیف معلوم کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ علی عباس حسینی نے اپنے طور پر کسی بھی کتاب کا سنہ درج نہیں کیا ہے۔ ایک آدھ کتاب کا جو سنہ مل جاتا ہے وہ بھی کسی اور کتاب کے حوالہ سے ملتا ہے۔ ان کتابوں کے مطالعہ سے اردو ناول کے ارتقاء کا کوئی موہوم سا خاکہ بھی نہیں ابھرتا۔ اس لئے کہ یہ چیدہ چیدہ مضامین ہیں جنہیں ایک عنوان کے تحت جمع کر دیا گیا ہے ان کتابوں میں ناول نگاری کے ادوار کا تعین کرنے کی کوشش کی ہے نہ تو اس بات کو پیش نظر رکھا گیا ہے کہ اردو میں ناول نگاری کے محرکات کیا اور کون سے تھے اردو ناول نے ارتقائی منزلیں طے بھی کی ہیں یا نہیں؟ یا یہ کہ اردو ناول نے اپنے ارتقائی سفر میں کون سے تجربے کئے؟ ان تجربوں کی نوعیت کیا تھی؟ یہ اور اس قسم کے کسی سوال کا جواب ان کتابوں میں نہیں ملتا۔ مرزا ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" اور سرفراز حسین عزمی کے ناول شاہد رعنا میں جو مماثلتیں ملتی ہیں۔ اس کی طرف کسی نے اشارہ تک نہیں کیا ہے۔ حالانکہ اگر ان دونوں ناولوں کا مطالعہ کیا جائے تو صاف طور پر محسوس ہوگا کہ ان میں سے ایک ناول نگار دوسرے سے بے حد متاثر ہوا ہے۔ اور بہت سے چیزیں ایک نے دوسرے سے اخذ کی ہیں۔ یہاں تفصیل میں جانے کی گنجائش نہیں ہے۔ لیکن صرف چند ایک مماثلتوں کو پیش کر دینے سے اس بات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ کس طرح سے ایک ناول نگار نے دوسرے سے نقل اور استفادہ کیا ہے

"شاہد رعنا" اور "امراؤ جان ادا" آپ بیتی کے انداز میں لکھے گئے ہیں دونوں کے کرداروں اور واقعات میں بے حد مماثلت ملتی ہے۔ "شاہد رعنا" کا مرکزی کردار ننھی جان ہے وہ کہتی ہے

نو ساڑھے نو برس کی ہوئی ہوں گی کہ میری تعلیم دو وقت پابندی سے ہونے لگی اور مجھے اچھے اچھے کپڑے پہننے کو ملنے لگے......... مگر مجھے خوب یاد ہے کہ آپا کی مسہری کی خوشبو اور سجا ہوا کمرہ دیکھ کر میرے دل میں بڑے بڑے ارمان پیدا ہوئے تھے"

امراؤ جان بھی اسطرح اپنے سے بڑی عمر کی طوائفوں کو دیکھکر ان کی جیسی زندگی اختیار کرنے کی آرزو رکھتی ہے۔ادا کہتی ہے:۔

"اگرچہ میں کم سن تھی مگر پھر بھی عورت ذات بڑی ہوشیار ہوتی ہے اپنے مطلب کی سمجھی تھی ۔ بسم اللہ، خورشید کو ناچتے گاتے دیکھ کر میرے دل میں خود بخود ایک امنگ سی پیدا ہوتی ۔پہلے خود گنگنانے اور تھرکنے لگی۔اس عرصے میں میری تعلیم بھی شروع ہو گئ"

ایک ناول نگار نے دوسرے سے جتنا کچھ اخذ کیا ہے۔ ؎ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے۔ "شاہد رعنا" کے نواب اخترزماں جب پہلی بار ننھی جان سے ملنے آتے ہیں تو تخلیہ میں ملنا چاہتے ہیں۔اس واقعے کو سرفراز حسین عزمی نے یوں بیان کیا ہے:

"ایک دن دوپہر کو ایک بوڑھا آدمی جو صورت سے کسی امیر کا نوکر معلوم ہوتا تھا کوٹھے پر پوچھتا ہوا آیا......... اماں نے اسے منگوالیا اور آنے کا سبب پوچھا اس نے بتایا کہ میاں نے دریافت کرایا تھا کہ آپ کے ہاں تخلیہ کا وقت کونسا ہے اماں نے کہا کہ میری طرف سے

عرض کر دینا کہ حضور کے لئے ہر وقت تخلیہ ہے"

"امراؤ جان ادا" میں بھی سلطان نواب کا خدمتگار اسی طرح دن کے وقت آتا ہے تاکہ "تخلیہ" میں ملاقات ہوسکے:۔

"خدمت گار (سلام کرکے) مجھے سلطان صاحب نے بھیجا ہے اور فرمایا ہے کہ میں کسی وقت آپ کے پاس آنا چاہتا ہوں بشرطیکہ جس وقت میں آؤں اس وقت کوئی اور نہ ہو۔ نواب صاحب سے میری تسلیمات کہنا شام کو جب چاہیں تشریف لائیں تخلیہ ہوجائے گا۔"

ننھی جان سونی پت سے دہلی جاتے ہوئے ایک مسجد میں ایک مولوی صاحب سے ملتی ہے جس کی تفصیل وہ یوں بیان کرتی ہے:۔

"مزار کے پاس مسجد تھی............ میں نے دیکھا مسجد کی دیوار کے پاس نیلا تہمد باندھے نہ کرتا نہ ٹوپی ایک عجیب الخلقت استنجا سکھا رہے ہیں۔ ان کا رنگ گندمی تھا ہاتھ پاؤں صورت شکل سب کچھ خاص تھی مگر منڈھے ہوئے سر نے عجائب گھر کے لائق کر دیا تھا۔ طرہ اس پر یہ کہ کوئی تیرھویں داڑھی کہنیوں کے برابر سے ایسی بے ہنگم لٹک رہی تھی کہ دیکھ کر بے ساختہ ہنسی آتی تھی اس کا کیا مضائقہ... جیسا خدا نے چاہا بنا دیا۔ مگر انہوں نے مونچھوں کا وہ دل کھول کر ستیاناس کیا تھا کہ اس پانچ گز ہی سے سوائے ایک سرمہ کی سی تحریر کے اور کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔"

ادا بھی کانپور کی ایک مسجد میں ایک مولوی صاحب سے ملتی ہے جن کی ہیئت کذائی یہ ہے:۔

"ایک گلی میں ایک مسجد تھی .... یہاں ایک مولوی صاحب سے سامنا ہوا کالے سے تھے ۔ سر منڈھا ہوا تھا ۔ ایک میلی تہمد باندھے ہوئے دھوپ میں ٹہل رہے تھے ۔"

لیکن امراؤ جان ادا میں ایک اور بات جو بالکل عجیب ملتی ہے وہ یہ ہے کہ ان ہی مولوی صاحب کا ذکر دوبارہ تیسرے صفحہ پر ہوا ہے اب جو رسوا نے ان کا حلیہ بیان کیا ہے وہ بالکل مختلف ہے ۔جب رسوا ادا سے پوچھتے ہیں کہ اس مولوی صاحب میں کونسی بات نظر آئی جس کی وجہ سے اس کی طبعیت مذاق کرنا چاہتی تھی تو ادا جواب میں کہتی ہے ۔

"کیا کہوں کچھ بیان نہیں ہو سکتا، جوان آدمی تھے صورت بھی کچھ بری نہ تھی ۔ سانولی رنگت تھی، چہرہ پر ہونق پن تھا ۔ سر پر لمبے لمبے بال تھے، منھ پر داڑھی تھی مگر کچھ ایسی بے تکے پن کی حد سے بھی زیادہ بڑھی ہوئی مونچھوں کا بالکل صفایا تھا، تہمد بہت اونچی بندھی ہوئی تھی ۔ سر پر بڑی سی ٹوپی جو سر کی چوحدی کو ڈھانکے ہوئے تھی ۔

صرف یہی نہیں بعض کرداروں کے نام تک دونوں ناولوں میں ایک ہی ہیں ۔ اور کمال یہ کہ صرف نام ہی ایک نہیں ہے بلکہ صورت شکل کی عکاسی بھی کم و بیش ایک جیسے الفاظ میں کی گئی ہے "شاہد رعنا" میں خورشید کا حلیہ ان الفاظ میں بیان ہوا ہے: ۔

"خورشید کا میدا اور شہاب رنگ رسیلی آنکھیں، سیاہ بال سرخ ہونٹ بسنتی ڈوپٹہ اور سب سے خوب کمر پر ہاتھ رکھ کر ناز سے بازو پر پاؤں دھرے ہوئے بیٹھنا میرے دل میں کھب گیا ۔ خورشید کی پیاری ننھی کانوں کی بجلیاں، خوبصورت جھومر پھولوں کا کنٹھا اور

ڈوپٹہ سے دور کی جھلک مجھ سے دیکھی نہ گئی۔ ہلکے رنگ کا تنگ
پاجامہ جس میں بھری ہوئی پنڈلیاں اپنی آن بان دکھا رہی تھی"۔

امراؤ جان ادا میں بھی "خورشید" نامی طوائف ملتی ہے جس کا حلیہ ادا ان الفاظ میں پیش کرتی ہے:۔

"پری کی صورت تھی رنگ میدا شہاب، ناک نقشہ گویا صانع قدرت نے اپنے ہاتھوں سے بنایا تھا آنکھوں میں یہ معلوم ہوتا تھا کہ موتی کوٹ کوٹ کر بھر دیئے ہیں، ہاتھ پاؤں سڈول، نور کے سانچے میں ڈھلے ہوئے بھرے بھرے بازو، گول کلائیاں، جامہ زیبی وہ قیامت کی کہ جو پہنا معلوم ہوا کہ اس کے لئے مناسب تھا اداؤں میں دل فریبی اور بھولاپن جو ایک نظر دیکھے ہزار جان سے فریفتہ ہو جائے جس محفل میں جاکر بیٹھ گئی معلوم ہوا کہ ایک شمع روشن ہو گئی"

ان مماثلتوں اور مشابہتوں کو سامنے رکھا جائے تو کوئی بھی کہہ سکتا ہے کہ ایک ناول نگار نے دوسرے سے استفادہ کیا ہے اور ایک نے دوسرے کو سامنے رکھ کر اپنے ناول کی بنیاد کو استوار کیا ہے۔

یہ حقیقت نہ تو علی عباس حسینی کے پیش نظر رہی ہے نہ ڈاکٹر احسن فاروقی کے حالانکہ دونوں نے اپنی اپنی کتابوں کو ناول کی تاریخ کا درجہ دینے کی کوشش کی ہے لیکن دونوں کو نہ تو ان ناولوں کے سنہ تصنیف سے واقفیت ہے نہ انہیں یہ خبر ہے کہ ایک ناول نگار نے دوسرے کے ناول پر اپنی عمارت کھڑی کی ہے تو پھر یہ جاننا بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ کس ناول کو تقدم زبانی حاصل ہے۔ اس سلسلے میں تحقیق کرنے پر یہ بات ثابت ہوتی [illegible] شاہد رعنا" ۱۸۹۷ء میں لکھا گیا اور امراؤ

جان ادا ۱۸۹۹ء میں ۔اور اس سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ مرزا ہادی رسوا کے پیش نظر "شاہد رعنا" تھا اور انھوں نے اس سے ہر ممکن طریقے سے استفادہ کیا ہے یہاں یہ دعویٰ بالکل حق بجانب ہوگا کہ اگر "شاہد رعنا" نہ لکھا جاتا تو امراؤ جان ادا بھی وجود میں نہ آتا ۔یہ بات اب بحث طلب بن جاتی ہے اور ناقدین کو دعوت فکر دیتی ہے کہ اگر امراؤ جان ادا باوجود "شاہد رعنا" پر استوار ہونے کے کیوں اور کس بناء پر بہتر کہا جاسکتا ہے؟ لیکن اب تک اس سلسلے میں جیسی کہ چاہیے بحث ہی نہیں ہوئی ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ اس پر کھل کر بحث کی جائے ۔

شمس الرحمان فاروقی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ ہم ناول کی شعریات کے جدید و قدیم مباحث سے ناآشنا ہیں" گو یہ بات فاروقی نے مغربی کتابوں کے پیش نظر کہی ہے لیکن خود اردو میں ناول کی شعریات سے ہماری بے خبری کا یہ عالم ہے کہ آج سے چالیس پچاس سال پہلے لکھی ہوئی کتابوں یعنی "ناول کی تاریخ و تنقید" اور "ناول کی تنقیدی تاریخ" سے تو ہم واقف ہیں لیکن صرف پندرہ بیس سال پہلے پانچ سو صفحات پر مشتمل جو اردو ناول پر تحقیقی کتاب لکھی گئی ہے اس سے ناواقف ہیں ۔اور ہم اپنی ناواقفیت کی بناء پر ان ہی کتابوں کا حوالہ دیئے جارہے ہیں ۔اور ان ہی کتابوں کو اردو ناول کی شعریات کا کل سرمایہ سمجھے ہوئے ہیں ۔ہم کو اپنی ہی زبان میں لکھی ہوئی کتابوں کی خبر نہیں ہے تو ظاہر ہے کہ مغرب میں لکھی ہوئی کتابوں سے کہاں واقف ہوسکتے ہیں ۔اس بات پر جس قدر بھی افسوس کیا جائے کم ہے ۔

"ناول کی تنقید و تاریخ" اور "ناول کی تنقیدی تاریخ" تنقیدی اعتبار سے جو نقائص رکھتی ہیں اس کی نشاندھی خود کرنے کے باوجود بعض نقاد ان ہی کو ناول کی تنقید میں سب سے زیادہ اہم قرار دیتے ہیں ۔علی عباس حسینی کی کتاب کا بنیادی

تنقیدی نقص یہی ہے کہ وہ اعلیٰ درجے اور معمولی درجے کے ناولوں میں فرق نہیں کر سکتے ان کی کتاب میں ایسا کوئی تنقیدی اصول یا پیمانہ نہیں ملتا جس سے ان ناولوں میں فرق کیا جاسکے۔ کسی کتاب کو ناول کہنا چاہیے یا نہیں اس بارے میں بھی ان کی رائے صاف اور واضح نہیں ہوا کرتی ان کے پاس کوئی نقطہ نظر نہیں ہے جو ان کی رہبری کر سکے جیسے وہ "فسانہ خورشیدی" کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"نواب افضل الدین صاحب کا فسانہ خورشیدی ناول کے ڈھنگ پر ہے اور ناول کے نام سے لکھا گیا ہے"

گویا اس کے ناول ہونے کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ وہ ناول کے نام ہی سے لکھا گیا ہے اس طرح کی کئی باتیں ان کی کتاب میں ملتی ہیں۔

ڈاکٹر احسن فاروقی معیاری اور اچھے ناولوں کو "ادبی" کہتے ہیں اور دوسرے ناولوں کو نہیں۔ لیکن انکے ہاں بھی دونوں قسم کے ناولوں میں کس طرح فرق کیا جائے اس کی کوئی صراحت نہیں ملتی۔ بہرحال یہ بات غنیمت ہے کہ وہ دونوں قسم کے ناولوں میں فرق کرتے ہیں لیکن ان کی مجبوری یہ ہے کہ ناول اور تمثیل میں فرق نہیں کر سکتے۔ اسی وجہ سے انہوں نے بڑی شد و مد کے ساتھ یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ نذیر احمد کے ناول، ناول نہیں بلکہ تمثیلی قصے ہیں تمثیل کو انھوں نے صرف ادبی ہیئت سمجھ لیا ہے۔ حالانکہ یہ پیرائے بیان ہے۔ تمثیلی ہونے کے باوجود کوئی قصہ ناول ہو سکتا ہے۔ کسی بھی ادبی صنف میں تمثیل کا پیرایہ اختیار کیا جاسکتا ہے۔ جیسے "قصہ حسن و دل" یہ ایک تمثیلی مثنوی ہے یہ کوئی نہیں کہ سکتا کہ چونکہ اس میں تمثیلی پیرایہ اختیار کیا گیا ہے اس کو "مثنوی" نہیں تمثیلی قصہ کہنا چاہیے۔ بالکل اسی طرح کوئی قصہ تمثیلی ہونے کے باوجود ناول ہو سکتا ہے اور ہے۔ اس بات کی

سب سے روشن مثال امریکی ناول "موبی ڈک" ہے آج اسے عام طور پر "ایلی گریکل ناول" کہا جاتا ہے آج تک کسی نے یہ دعوی نہیں کیا چونکہ اس میں تمثیلی پیرایہ استعمال کیا گیا ہے اس لیئے وہ ناول نہیں ہے۔ دوسری بات یہ کہ نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیلی ناول بھی کہنا غلط ہوگا۔ تمثیل میں معنویت کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ جو ناول تمثیلی ہوں گے ان میں بھی معنویت کی ایسی ہی سطحیں ملتی ہیں نذیر احمد کے ناولوں میں چونکہ معنویت کی ایسی دو سطحیں نہیں ملتی اس لیئے انھیں تمثیلی ناول بھی نہیں کہا جاسکتا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ان کو تمثیلی قصہ اس وجہ سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ان کے کردار کسی نہ کسی صفت کے مجسمے ہیں یعنی اسم بامسمی ہیں حالانکہ یہ بات چند ایک کرداروں پر ضرور کسی حد تک صادق آتی ہے۔ لیکن تمام کرداروں پر نہیں آسکتی ہے جیسے "مراۃ العروس" کے اہم کردار اپنی صفات کے لحاظ سے اپنے ناموں کے برعکس ہیں۔ اس طرح اپنی صفات کے لحاظ سے "اکبری" اکبری نہیں ہے بلکہ اصغری ہے۔ پھر یہ کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے غائر نظر سے ان کرداروں کو نہیں دیکھا حقیقت میں وہ اسم بامسمی نہیں ہیں بلکہ حقیقی زندگی میں جس طرح ایک شریف آدمی کا نام شریف ہوسکتا ہے۔ بالکل اسی طرح یہ نام بھی ہیں نصوح ضرور نصیحت کرتا نظر آتا ہے۔ لیکن خواب دیکھنے کے بعد ہی وہ نصوح بنتا ہے۔ اس سے پہلے وہ صرف نام کا نصوح تھا "ابن الوقت" حقیقت میں ابن الوقت نہیں ہے اگر ایسا ہوتا تو ایسے وقت جب انگریزوں کو پناہ دینے میں پناہ دینے والے کے لئے خطرہ تھا وہ نوبل صاحب کو پناہ نہ دیتا۔ اسی طرح نوبل صاحب کی جگہ جب شارپ صاحب اس کے بالادست بن کے آئے تھے تو وہ اگر حقیقت میں بھی ابن الوقت ہوتا تو شارپ صاحب کی مرضی کے مطابق اپنے آپ کو بدل لیتا اور اپنی وضع پر قائم نہ رہتا۔ یوں ڈاکٹر احسن

فاروقی کی یہ کتاب تنقیدی لحاظ سے بھی ایسی نہیں ہے جس کو ناول کی تنقید میں حرف آخر سمجھ لیا جائے۔

تنقید بغیر تحقیق کے جس درجہ گمراہ کن ہوتی ہے اس کا جیتا جاگتا بلکہ افسوسناک مرقع آصف فرخی کا مضمون "اردو ناول کی داستان" ہے جو سوغات کے پانچویں شمارے میں شائع ہوا ہے مضمون نگار نے بعض کتابوں کو سرے سے دیکھا ہی نہیں ہے لیکن ان کے بارے میں بڑے طمطراق کے ساتھ فیصلے صادر کرنے کی کوشش کی ہے "نوابی دربار" کو انھوں نے نہیں پڑھا لیکن اس کے باوجود بار بار اس کا ذکر ناول کے طور پر کیا ہے۔ پہلے تو اس کا ذکر یوں ہوا ہے:۔

> "محمد علی طبیب، جوالاپرشاد برق، عباس حسین ہوش، شاد عظیم آبادی سرفراز حسین عزمی دہلوی نواب افضل الدین احمد اور نواب سید محمد آزاد سب کے سب "MINOR" ناول نگار ہیں"۔

دوسری جگہ اس مضمون میں لکھا ہے:۔

> "یہاں ان دونوں کے بجائے "نوابی دربار" کے مصنف نواب سید محمد آزاد کا نام آنا چاہیئے تاکہ ان غیر معمولی ناول نگاروں کی کہکشاں مکمل ہو"۔

تیسری جگہ انھوں نے اس ناول کے بارے میں لکھا ہے:۔

> "نواب سید محمد آزاد کا نوابی دربار" اور سجاد حسین کے ناولوں کے بغیر اردو ادب کے مرکزی دھارے main stream کا مطالعہ ادھورا ہے"۔

اس طرح جگہ جگہ "نوابی دربار" کو ناول لکھا گیا ہے، انھوں نے جتنے بھی

ناولوں اور ناول نگاروں کا ذکر کیا ہے ۔ان کا ذکر بغیر کسی ترتیب و تسلسل کے ہوا ہے ۔کم و بیش سو صفحات پر پھیلا ہوا مضمون ژولیدہ بیانی کا شکار ہے ۔ مضمون نگار کا ادعا یہ ہے کہ " نوابی دربار " جیسے ناول کے ساتھ اردو کے ناقدین نے انصاف نہیں کیا۔ لیکن مضمون مکمل کر کے بھیجنے کے بعد مضمون نگار کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ناول نہیں بلکہ ڈرامہ ہے اس لیئے وہ ایک خط کے ذریعہ اس کی وضاحت کرنے کی کوشش کرتا ہے:۔

> " اردو ناول کی داستاں میں جہاں نواب سید محمد آزاد کے ڈرامے " نوابی دربار " کا ذکر ہے وہاں یہ صراحت ضروری ہے کہ ڈراما ہے " ۔

مضمون میں بار بار اس کو ناول کہنے کے بعد ایک خط میں یہ کہنا کہ ڈرامہ ہے اس بات کو ظاہر کرنے کیلیئے کافی ہے کہ یہ کتاب مضمون نگار نے پڑھی ہی نہیں تھی ۔ خط لکھتے وقت بھی مضمون نگار نے " نوابی دربار " کو نہیں پڑھا ہے ۔اگر اس نے یہ کتاب پڑھی ہوتی تو وہ اس بات سے ضرور بحث کرتا کہ سید محمد آزاد نے اس کو ڈراما کہا ہے اور ڈرامے کے لئے " فسانہ مکالمہ " کی اصطلاح بھی وضع کی ہے ۔ مضمون نگار نے اس سلسلے میں ذرا بھی تحقیق کی ہوتی تو وہ اس بات کا بھی ذکر کرتا کہ رام بابو سکسینہ سے لے کر علی عباس حسینی تک سب نے اس کو ناول کہا ہے ۔ایسی نمایاں غلطی تحقیقی نظر سے کام نہ لینے کا نتیجہ ہے ہوتا یہ ہے کہ جب کوئی غلطی کسی " مستند " ادیب سے سرزد ہوجاتی ہے کہ دوسرے اس کو بڑے اطمینان اور اعتماد کے ساتھ آنکھ بند کر کے دہراتے چلے جاتے ہیں ۔رام بابو سکسینہ کی " تاریخ ادب " اردو میں اس کو " ناول " لکھ دیا گیا ہے ۔رام بابو سکسینہ نے اگر دیہ کتاب پڑھی ہوتی تو ظاہر ہے کہ وہ ایسا نہیں کرتے وہ اردو ادب کی تاریخ لکھ رہے تھے شاید ہر کتاب کا مطالعہ

بالاستعیاب کرنے ان کے لیئے ممکن نہ تھا۔ انھوں نے دوسروں سے بھی مدد لی ہوگی اور کسی نے غلط معلومات بہم پہنچائی ہوں گی۔ علی عباس حسینی نے بھی اس کتاب کو پڑھے بغیر رام بابو سکسینہ کے حوالے سے اسے ناول لکھا ہے:۔

> آزاد نے ۱۸۷۸ء میں ایک ناول "نوابی دربار" لکھا جس میں مذاق کے پیرائے میں پرانے رنگ کے فاقہ مست نوابوں کا خاکہ اڑایا"۔

اس طرح سے یہ غلطی ہوئی اور ایک کے بعد دیگرے کئی لکھنے والوں نے اپنے طور پر تحقیق کیئے بغیر اس کو ناول لکھ دیا۔ مضمون نگار کو اس بات کا پتا تو چل گیا کہ "نوابی دربار" ناول نہیں ہے۔ لیکن اسے اس بات کا پتا ابھی تک نہیں ہے کہ "حیات شیخ چلی" بھی ناول نہیں ہے۔ اس لئے ناول پر بحث ہو تو اس کا بے وجہ تذکرہ کرنا ہی غلط ہے۔ لیکن مضمون نگار نے کتابوں کا مطالعہ بالاستعیاب تو کیا نہیں تھا۔ دوسروں کے حوالے سے اس نے اپنا مضمون مرتب کیا تھا اس لئے جب سبھی نے "حیات شیخ چلی" کو ناول سمجھ لیا ہے تو وہ ان سے پیچھے کیوں رہنے لگا۔ وہ اس کتاب کے تعلق سے لکھتا ہے:۔

> ۔ نشتر بھی ایک ایسی بھرپور کوشش ہے میں اسے ناول کے DISCORSE کی "ماقبل تاریخ" میں نہیں پھینک سکتا۔ مگر میں یہ سوچ کر ڈر جاتا ہوں کہ انجم کسمنڈری بہرحال ایک MINOR ادیب ہیں۔ ان کی دوسری کتاب جو اپنا DISCORSE شیخ چلی کی سوانح میں قائم کرتی ہے اس کو بھی میں "عظیم" نہ تو ثابت کر سکتا ہوں نہ ایسا کرنے کی ضرورت ہے"۔

"حیات شیخ چلی" بہت کم صفحات کی کتاب ہے۔ یہ سوانح بھی نہیں ہے اس

میں شیخ چلی کے متعلق جو لطیفے عام طور پر مشہور ہیں ۔ان کو جمع کر دیا گیا ہے لیکن رام بابو سکسینہ سے لے کر سہیل بخاری تک اور بعد میں بھی کئی لوگوں نے اسے ناول ہی لکھا ہے ۔یہی غیر تحقیقی بات اس مضمون میں بھی بیان ہوئی ہے ۔

مضمون نگار نے بیسویں صدی میں اردو ناول کا حوالہ دیا ہے اور صرف دو جملوں میں پانچ سو صفحات کی اس کتاب کو رد کر دیا ہے ۔مضمون نگار لکھتا ہے :۔

> " اپنی کتاب بیسویں صدی میں اردو ناول " میں (مولف) نے داستانوں کے نقطہ عروج کو آخری عہد قرار دے کر لکھا ہے کہ حقیقت نگاری کا ایک رجحان پیدا ہو گیا تھا ۔اس لئے کہ " داستان نگار محسوس کر رہے تھے کہ داستانوں کو کذب صریح اور سراسر جھوٹ نہ ہونا چاہیئے اور حقیقت نگاری کے اس رجحان کو ناول کا آغاز سمجھتے ہیں ۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ واقعیت یا حقیقت کو نقادوں نے لٹمس پیپر سمجھ رکھا ہے کہ اس سے مس کر کے دیکھیں حقیقت کا رنگ نہ نکلا تو داستاں "

یہ ارشادات " بیسویں صدی میں اردو ناول " پڑھے بغیر ہی کئے گئے ہیں ۔ کیوں کہ یہ کتاب کوئی پانچ سو صفحات پر مشتمل ہے ۔اور اس میں ان ناول نگاروں کے بارے میں تفصیل سے لکھا گیا ہے ۔جن کے بارے میں مضمون نگار نے اپنی دانست میں یہ سمجھ لیا ہے کہ ان کے بارے میں اردو تنقید نے انصاف نہیں کیا ہے ۔ دوسری اہم بات یہ کہ اگر مضمون نگار نے اس کتاب کا مطالعہ کیا ہوتا تو صرف ان چند جملوں پر اکتفا نہیں کرتا کیونکہ بیسویں صدی میں اردو ناول میں " داستان اور ناول " کے ذیلی عنوان کے تحت ان دونوں اصناف میں جو بنیادی فرق ہے اس کو نمایاں کیا

گیا ہے۔ ناول کے بارے میں جو مضامین ملتے ہیں جیسے ڈاکٹر قمر رئیس، چودھری محمد نعیم کے مضامین ان پر تو مضمون نگار نے کھل کر بحث کی ہے اور اپنے خیالات پیش کیئے ہیں۔ لیکن ایک پوری ضخیم کتاب جو صرف ناول کے موضوع پر لکھی گئی ہے اس پر بحث نہ کرنا بھی اسی بات کا ثبوت ہے کہ اس کتاب کو پڑھے بغیر مضمون نگار نے یہ چند جملے کسی ثانوی ذریعے سے اخذ کئے ہیں۔ اور سب سے بڑی بات اگر مضمون نگار نے یہ کتاب پڑھی ہوتی تو اس سے "حیات شیخ چلی" اور "نوابی دربار" کو ناول کہنے کی غلطی سرزد نہ ہوتی۔ اور یہ کہ اسے یہ غلط فہمی نہ ہوتی کہ "نشتر" کو "درخو اعتنا" نہ سمجھا گیا۔ کیونکہ "بیسویں صدی میں اردو ناول" میں "نشتر" کے بارے میں تفصیل کے ساتھ لکھا گیا ہے:۔

> "ان رجحانات کے پیش نظر جو اہم ناول پہلے سامنے آتا ہے وہ سجاد حسین انجم کا "نشتر" ہے سجاد حسین ان ناول نگاروں میں سے ہیں جن کی طرف جیسا کہ چاہیئے توجہ نہیں کی گئی۔ نہ صرف یہ کہ ان کو تاریخ ادب میں وہ مقام نہیں دیا گیا جس کے وہ مستحق ہیں بلکہ ان کے ساتھ ستم یہ کیا گیا ان کی ایک تصنیف کو دوسرے مصنف سے منصوب کر دیا گیا۔
>
> "حیات شیخ چلی" انجم کسمنڈری کی تصنیف ہے لیکن رام بابو سکسینہ سے لے کر سہیل بخاری تک کئی مورخ و ادیب اسے منشی سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" کی تصنیف قرار دیتے ہیں"۔
>
> (بیسویں صدی میں اردو ناول صفحہ ۴۲)

شاید متواتر طور پر یہ غلطی اس وجہ سے بھی سرزد ہوتی رہی کہ حیات شیخ چلی اب نایاب ہے۔ اس کا ایک نسخہ سالار جنگ کتب خانے میں موجود ہے۔ مولف "بیسویں صدی میں اردو ناول" نے اس کتاب کے دوسرے اڈیشن کے سرورق کی عبارت بھی نقل کی ہے۔

"حیات شیخ چلی" مولف منشی سجاد حسین انجم مرحوم مصنف "کائنات نشتر" باہتمام بندہ محمد سجاد حسین اڈیٹر "اودھ پنچ" مالک مطبع نامی اودھ لکھنو۔ طبع شد۔ طبع ثانی سنہ ۱۹۰۵ء

اس کے بعد مولف نے لکھا ہے:۔

"یہی نہیں آخر میں تقریظ بھی منشی سجاد حسین کی ہے جس میں انھوں نے اس کتاب کی تعریف کی ہے اور اس کے مصنف کی تعریف کی ہے لیکن معلوم نہیں صرف نام کی یکسانیت کی وجہ سے کیوں یہ غلط فہمی اب تک چلی آرہی ہے۔ یہاں "حیات شیخ چلی" سے بحث نہیں کیوں کہ وہ ناول نہیں ہے لیکن کہنے کا مقصد یہ ہے کہ سجاد حسین انجم کو ادب میں وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے"۔

اس کے بعد "نشتر" پر تفصیلی بحث ہے جس میں اسکو طبع زاد ناول ثابت کیا گیا ہے سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" کی ناول نگاری کا جائزہ ایک ذیلی عنوان کے تحت لیا گیا ہے۔ جس میں ان کی ناول نگاری کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے:

"اس عہد کی ناول نگاری کے اہم رجحانات منشی سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" کی ناول نگاری میں بھی پوری طرح موجود ہیں بلکہ سیاسی اور اقتصادی حالات کی پیش کشی کے لحاظ سے سجاد حسین، پریم چند

اور اردو کے دوسرے ناول نگاروں پر تقدم زمانی رکھتے ہیں ۔ سجاد حسین کے ہاں ان کے عہد میں ہونے والے واقعات کا جو بھرپور شعور ملتا ہے اس کے اعتبار سے نہ صرف انہیں بیسویں صدی کا گہرا شعور رکھنے والا ناول نگار کہنا پڑتا ہے بلکہ انہیں سنجیدہ ناول نگار کہا جاسکتا ہے کیونکہ ایک مغربی نقاد ناول کے جدید اور نئے رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے زمانے کی آگہی کو پیش کرنے والے ناول کو سنجیدہ (serious) کہتا ہے ۔ لیکن اپنی ان غیر معمولی صلاحیتوں کے باوجود بھی منشی سجاد حسین ناول نگار کی حیثیت سے اردو ادب میں وہ مقام حاصل نہیں کر پائے جو ان کا حق ہے " (بیسویں صدی میں اردو ناول صفحہ ۵۰)

سجاد حسین سے جو ناول منسوب کیئے جاتے ہیں ان کا جائزہ لیتے ہوئے " بیسویں صدی میں اردو ناول " کے مولف نے لکھا ہے :۔

" منشی سجاد حسین ایڈیٹر " اودھ پنچ " کے نام سے ناولوں کی جو فہرست منسوب کی جاتی ہے ۔ ان میں سے دو کتابیں ایسی ہیں جو نہ تو ان کی تصنیف ہیں نہ ہی یہ ناول ہیں ۔ رام بابو سکسینہ جیسے مورخ کے ہاں " سجاد حسین کے ناولوں کی جو فہرست ملتی ہے اس میں حاجی بغلول " طرح دار لونڈی " " پیاری دنیا " " احمق الذین " میٹھی چھری کایا پلٹ اور حیات شیخ چلی کے نام ملتے ہیں ۔ سہیل بخاری نے بھی بالکل یہی فہرست دی ہے اس کے علاوہ بھی دوسری کئی تاریخوں اور مختلف کتابوں میں بھی یہی فہرست ملتی ہے وقار عظیم حاجی بغلول کے ساتھ

طرح دار لونڈی کو بھی سجاد حسین کا ناول قرار دیتے ہیں علی عباس حسینی اور احسن فاروقی نے حاجی بغلول، کایا پلٹ پیاری دنیا، اور احمق الذین کے نام گنائے ہیں ۔" بیسویں صدی میں اردو ناول صفحہ ۵۰

آگے چل کر مولف نے مزید وضاحت کے ساتھ اس غلط فہمی کو دور کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

" ان تمام مورخین اور ناقدین نے بغیر تحقیق کیئے یہ فہرست ایک دوسرے سے نقل کی ہے"

ان تحقیقی نقائص کے باوجود شمس الرحمان فاروقی اور آصف فرخی جیسے ناقدین ان کتابوں کو اردو ناول کی تنقید اور تاریخ کا سب سے وقیع سرمایہ سمجھے بیٹھے ہیں ۔ "بیسویں صدی میں اردو ناول" کے مولف نے ان غیر تحقیقی کتابوں کا پردہ کب کے چاک کیا ہے لیکن ہمارے عالم اور ناقد مغربی نقادوں کے بڑے بڑے ناموں کا سہارا لیکر ان غلط فہمیوں اور گمراہیوں کو بڑے اعتماد کے ساتھ عام کئے جارہے ہیں بہرحال مولف نے ان نام نہاد مستند کتابوں کے بارے میں لکھا ہے ۔

" ان کتابوں میں سے " حیات شیخ چلی " اور " طرح دار لونڈی " نہ صرف یہ کے منشی سجاد حسین کے لکھے ہوئے نہیں ہیں بلکہ یہ سرے سے ناول ہی نہیں ہیں " حیات شیخ چلی " سجاد حسین انجم کی تصنیف ہے جس کا ذکر انجم کی ناول نگاری کے سلسلے میں ہو چکا ہے " طرح دار لونڈی " بھی نہ تو سجاد حسین کی تصنیف ہے نہ ہی ناول ہے جس کا ثبوت خود اودھ پنچ سے ملتا ہے ۔"

"اودھ پنچ" میں یہ ڈرامے جس طرح شائع ہوئے اور بعد میں کتابی صورت میں یہ جس طرح چھپے اس کی تفصیل مولف نے یوں دی ہے:۔

"اودھ پنچ میں پہلے سید محمد آزاد کا ڈراما "نوابی دربار" شائع ہوتا رہا اس کے ختم ہونے پر منشی سجاد حسین نے قارئین سے کہا:

"اب تو اسٹیج پر پردہ پڑتا ہے لیکن آئندہ ہم ایک اور ڈراما شائع کرینگے"

" یہ وعدہ ۱۶ جولائی ۱۸۷۸ء کو کیا جاتا ہے اور آئندہ ہفتے ۲۳ جولائی ۱۸۷۸ء کو ایفا کر دیا جاتا ہے یہ ڈراما "گڑ کھاوءں گلگلوں سے پرہیز" کے نام سے اودھ پنچ میں مسلسل شائع ہوتا رہا "نوابی دربار" جب کتابی شکل میں شائع ہوا تو عبدالغفور شہباز نے بھی اس بات کا ذکر اس کے دیباچہ میں اس طرح کیا ہے خود اودھ پنچ میں اس ڈرامے کے بعد ہی دوسرا ڈراما "گڑ کھاوءں گلگلوں سے پرہیز" کے عنوان سے چھپا یہ "گڑ کھاوءں گلگلوں سے پرہیز" نامی ڈراما کتابی شکل میں "طرح دار لونڈی" کے نام سے ۱۹۰۴ء میں چھپا اس کے مصنف کا نام مرزا احمد بیگ طرح دار لکھنوی ہے یہ بھی مطبع عام اودھ سے چھاپا گیا اور سرورق پر "طرح دار لونڈی یا آستین کا سانپ" نام درج ہے

" بیسویں صدی میں اردو ناول " کے سواء سجاد حسین انجم کسمنڈوی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ اور قاری سرفراز حسین عزمی کی ناول نگاری کا یقینا کسی اور ناول کے نقاد یا مورخ نے اس درجہ تفصیل سے جائزہ نہیں لیا تھا۔ اس کتاب کے مولف نے ان تمام ناول نگاروں کے بارے میں بہت ہی تفصیل کے ساتھ لکھا ہے اور اردو ناول کی تاریخ میں جتنی اور جیسی اہمیت انہیں حاصل ہے اس کو مکمل انداز سے سامنے لانے کی کوشش کی ہے اور اب سے بہت پہلے ان ناول نگاروں اور ان کے

ناولوں کے بارے میں ایسی اطلاعات اور معلومات فراہم کی ہیں جو اس کتاب کے سواء کہیں اور نہیں ملتیں اس کے علاوہ مختلف ناول نگاروں کا اردو ناول کی تاریخ میں جو مقام ہونا چاہیئے اسکا تعین کیا ہے "اردو ناول کی داستاں" کے مضمون نگار نے بار بار محمد علی طبیب کی ناول نگاری کا ذکر کیا ہے لیکن ان کی ناول نگاری کی کیا اور کیوں اہمیت ہے یہ بتانے کی کوشش نہیں کی ہے "بیسویں صدی میں اردو ناول" کے مولف نے ان کی ناول نگاری کے نقائص کو ظاہر کر کے ان کا جس قدر ذکر ہونا چاہیئے اتنا ہی ذکر کیا ہے اس کتاب کے مولف نے لکھا ہے:۔

"شرر کی تقلید اور ان کے جواب میں حکیم محمد علی خان بھی ناول لکھا کرتے تھے ان کے کم و بیش تمام ناول بیسویں صدی کے شروع ہونے سے پہلے لکھے گئے جس زمانے میں شرر اپنے ناول اپنے ہی رسالے "دلگداز" میں چھاپا کرتے تھے اسی زمانے میں طبیب بھی اپنے رسالے "مرقع عالم" میں اپنے ناولوں کو قسط وار شائع کرتے تھے لیکن حکیم محمد علی خان کی ناول نگاری تقلیدی تھی"۔

اس کے علاوہ طبیب دوسری جگہ سے مواد اخذ کر کے اس کو ناول کی شکل دیا کرتے تھے ۔مولف نے لکھا ہے:۔

> "ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی اختراعی قوت بھی ان کا ساتھ نہیں دیا کرتی تھی ۔ کیونکہ "نیل کا سانپ" (۱۸۹۶ء۔۱۸۹۷ء) میں انھوں نے شیکسپیئر کے دو ڈراموں جولیس سیزر اور انتونی قلوپطرہ کو اپنے الفاظ میں بیان کر دیا ہے واقعات اور ان کی ترتیب میں بھی کوئی فرق نہیں ہے ۔ پھر یہ کہ انھوں نے اس بات کا ذکر بھی نہیں کیا کہ وہ شیکسپیئر کے ڈراموں کو اپنے الفاظ میں پیش کر رہے ہیں"۔

اس طرح " بیسویں صدی میں اردو ناول " کے مولف نے عباس حسین ہوش کے ناولوں پر بھی اظہار خیال کیا ہے ۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے نزدیک " افسانہ نادر جہاں " اور " ربط ضبط " سے زیادہ اہم ناول " المیمون " ہے ۔ یہ ناول ۱۹۵۴ء میں لکھا گیا ہے ۔ اس ناول کی اس لئے اہمیت ہے کہ اس میں " تمثیلی رنگ اختیار کر کے انگریزی تسلط اور اس کے اثرات پر بعض جگہ بڑا گہرا طنز کیا " گیا ہے ۔

" اردو ناول کی داستاں " کے مضمون نگار کو اس بات کی خبر بھی نہیں ہے کہ کون سے ناول انیسویں صدی کے ہیں اور کون سے بیسویں صدی کے اس وجہ سے اس نے " مرزا محمد سعید اور کشن پرشاد کول کے ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کا ذکر " نوابی دربار " کے بعد ہونا چاہیئے :۔

> " مرزا محمد سعید اور کشن پرشاد کول کا تذکرہ بعد میں آنا چاہیئے .... اہ (کشن پرشاد کول) اردو کے ان بہت بے توجہ طلب ادیبوں میں سے ایک ہیں جنھیں ہم نے تغافل و فراموش کاری کی بھینٹ چڑھا کر بے مہری عالم کا صلہ دیا ہے " ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارے نام صرف دوسری کتابوں سے اخذ کئے گئے ہیں ۔ احتشام حسین نے اپنی " اردو ادب کی تنقیدی تاریخ " یہ نام گنائے ہیں ۔ انھوں نے اس باب میں ایسے مصنفین کا ذکر کیا ہے جو انیسویں صدی سے لے کر بیسویں صدی کے نصف اول تک اردو نثر کی تاریخ میں نمایاں ہوئے ہیں ۔ لیکن مضمون نگار نے یہ سمجھ لیا ہے کہ مرزا محمد سعید اور کشن پرشاد کول کے ناول انیسویں صدی میں لکھے گئے ہیں ۔ اسی وجہ سے مضمون نگار کا اصرار یہ ہے کہ ان دونوں کے نام ، نوابی دربار کے مصنف کے بعد آنا چاہیئں ۔ " تاکہ ان غیر معمولی ناول نگاروں کی کہکشاں

مکمل ہو "۔ حلانکہ مرزا محمد سعید اور کشن پرشاد کول دونوں ہی کے ناول بیسویں صدی میں لکھے گئے ہیں ۔ سعید کا ناول "خواب ہستی" ۱۹۰۵ء میں شائع ہوا اور انکا دوسرا ناول یاسمیں ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا ۔ ان ناولوں کا پڑھنا تو دور کی بات ہے شبہ یہ ہوتا ہے کہ ان ناولوں کے نام سے بھی شائد مضمون نگار واقف نہیں ہے ۔ کیونکہ "نوابی دربار" اور "شیخ چلی" جو ناول نہیں ہیں ان کے نام تو مضمون نگار نے دیئے ہیں ۔ لیکن سعید کے ناولوں کے نام تک مضمون نگار نے نہیں گنائے ہیں ۔ کشن پرشاد کول کا ناول "شاما" تو بہت بعد میں یعنی ۱۹۱۷ء میں لکھا گیا ہے ۔ اگر مضمون نگار نے " بیسویں صدی میں اردو ناول" کا مطالعہ کیا ہوتا تو اسے پتہ چلتا کہ مرزا محمد سعید کے دونوں ناولوں پر اور کشن پرشاد کے ناول "شاما" پر بڑی تفصیل کے ساتھ لکھا گیا ہے اور ان ناولوں کے مرتبے اور معیار پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔

مضمون نگار نے اردو ناول کی تنقید پر جو غم و غصے کا اظہار کیا ہے اس کے بجائے اگر وہ ایسے ناولوں کے بارے میں تفصیل سے لکھتا جس کا ذکر " بیسویں صدی میں اردو ناول " میں بھی نہیں ہوا ہے تو یہ ایک تعمیری کام ہوتا ۔ جیسے جولا پرشاد برق کے تعلق سے شائد اردو ناول پر لکھی ہوئی کسی کتاب میں بھی کوئی مواد نہیں ملتا ۔ برق نے کون سا ناول لکھا اور کب لکھا اس کی تفصیل کہیں نہیں ملتی ۔ ایسے دو ایک ناول نگاروں اور ناولوں کے بارے میں وہ تفصیلات فراہم کرتا تو یہ ایک بڑی ادبی خدمت ہوتی ۔ " بیسویں صدی میں اردو ناول " کے مولف کا موضوع ظاہر ہے کہ انیسویں صدی کی ناول نگاری نہیں تھی ۔ اس کے باوجود ناول نگاری کے تسلسل اور اس کے پس منظر کو نمایاں کرنے کے سلسلے میں انیسویں صدی کے کم و بیش تمام ناول نگاروں سے اس نے اتنی تفصیل سے بحث کی ہے کہ اس کتاب سے پہلے اس کی

کوئی مثال نہیں ملتی۔انیسویں صدی کے کئی ناول نگاروں سے بحث اس لئے بھی ضروری تھی کہ ان کے تخلیقی کارنامے انیسویں صدی میں بھی سامنے آئے اور بیسویں صدی میں بھی جیسے رسوا اور شرر کے ناول قسط وار انیسویں صدی میں چھپتے رہے لیکن کتابی صورت میں بیسویں صدی میں آئے۔انیسویں صدی کے چند ایک ناول نگاروں پر اب بھی تفصیل سے لکھنے کی گنجائش ہے۔

ضرورت اس بات کی ہے صرف تنقیدی نہیں بلکہ تحقیقی نظر سے ایسے ناولوں کا جائزہ لیا جائے۔امراؤ جان ادا اور شاہد رعنا کے تقابلی مطالعہ کے بعد اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مرزا ہادی رسوا نے "امراؤ جان ادا" کو حقیقی ثابت کرنے کی ہر ممکن طریقے سے کوشش کی ہے۔تاکہ قارئین کو یہ اندازہ نہ ہو سکے انھوں نے اپنا ناول "شاہد رعنا" پر استوار کیا ہے۔ہوسکتا ہے کہ کوئی طوائف انکی زندگی میں ایسی رہی ہو جس نے ان کو متاثر کیا ہو لیکن اس طوائف کی آپ بیتی ناول کے انداز میں لکھنے کا خیال ان کو "شاہد رعنا" کے مطالعہ کے بعد ہی پیدا ہوا۔اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنے ناول "افشائے راز" ہی میں امراؤ جان ادا کی زندگی پیش کر سکتے تھے۔لیکن یہ ناول "شریف زادہ" کی طرح ایک لڑکے ذکی کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔یہ ناول مارچ ۱۸۹۶ء میں لکھا گیا ہے۔امراؤ جان نامی طوائف کا اس میں ذکر ہے۔یہ ایک ذیلی کردار ہے۔نواب سلطان کے ہاں امراؤ جان تیس روپے مہینے پر ملازم تھی۔ امراؤ جان اگر طوائف تھی بھی تو اس کا انتقال ۱۸۹۶ء میں ہو چکا تھا۔کیونکہ افشائے راز کے راوی مرزا رسوا اس کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ:۔

"مرزا رسوا صاحب نے امراؤ جان کو دیکھا تھا۔فرماتے تھے ہائے امراؤ جان خدا بخشے کیا مردم شناس رنڈی تھی۔سانولی سی تھی لمبی سی

بہت ہی تیار ادھر اس تیاری پر انتہائی جامہ زیب خساروں پر ناک کے پاس چیچک کے داغ تھے ۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ ستارے جڑے ہیں گلا تو اچھا نہ تھا مگر ناچنے میں خصوصا بتانے میں فرد تھی" (افشائے راز صفحہ ۴۷)

مرزا ہادی کے تعلق سے عام طور پر یہ غلط فہمی ہے کہ انھوں نے رسوا کے نام سے اپنے ناول چھپوائے ہیں ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ظاہر یہ کرتے تھے کہ مرزا رسوا نے ناول کا مواد فراہم کیا ہے اور وہ اسے لکھ رہے ہیں ۔

"افشائے راز" کے پہلے ایڈیشن میں سرورق پر لکھا ہے:۔

تلچتند ضبط شوق خدا کار ساز ہے
دیوانگی بہانہ افشائے راز ہے

" مصنفہ عالی جناب مرزا ہادی صاحب مرزا بی ۔ اے پرفیسر عربی و فارسی ریڈر کرسچین کالج و مینس کالج لکھنوء حسب الارشاد سید محمد مرزا صاحب سخن مصنف ناشاد (ناول) فریب محبت (ناول) چاشنی الفت ذائقہ محبت عشق کی لذت (ڈراما) بہار الفت معروف بہ گلزار محبت (ڈراما، مجموعہ نادرہ لقب بہ طلسمات غریبہ و مترجم تاریخ ا م کولی و مولف جنتری کار آمد مالک مطبع نگارستان و اخبار زندہ دل نگارستان پریس لکھنوء میں چھپا"

التماس میں مرزا ہادی نے یہ ظاہر کیا ہے کہ اس ناول کے کم و بیش تمام واقعات حقیقت پر مبنی ہیں ۔ رسوا کے ذریعہ ان کو یہ تمام واقعات معلوم ہوئے ۔ اس ناول میں امراؤ جان کا ذکر ہوا ہے اور یہ بھی بیان کیا گیا ہے کہ جب یہ ناول شائع ہوا اس وقت تک اس کا انتقال ہو چکا تھا ۔ لیکن امراؤ جان ادا ۱۸۹۸ء میں یعنی " امراؤ جان ادا ناول کے شائع ہونے کے بعد زندہ ہو جاتی ہے اور بعد میں رسوا کی

ایک کتاب کو شائع کرکے گویا رسوا کو حقیقی معنوں میں "رسوا" کرنے کی کوشش کرتی ہے" "اردو ناول کی داستان" کے مضمون نگار نے اس تعلق سے مسعود حسین رضوی ادیب کا بیان نقل کیا ہے:

"یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ "امراؤ جان ادا" لکھنے کے بعد مرزا صاحب نے دوسرا ناول "فسانہ مرزا رسوا" کے نام سے شائع کیا اور اس پر مصنف "امراؤ جان ادا" لکھا دیا اور اس طرح یہ ظاہر کیا تھا کہ مرزا رسوا نے امراؤ جان کے حالات طشت از بام کر دئے تھے۔ اس کے جواب میں امراؤ جان نے مرزا رسوا کا کچا چٹھا پیش کیا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ نہ یہ کتاب امراؤ جان نے لکھی ہے نہ وہ مرزا رسوا نے دونوں کے مصنف مرزا محمد ہادی ہیں۔"

مسعود حسین رضوی ادیب ہمارے بہت محترم محقق اور ادیب ہیں مجموعی طور پر انھوں نے جو باتیں کہیں تھی وہ بالکل صحیح ہیں لیکن جہاں تک "فسانہ مرزا سودا کا تعلق ہے اسے ناول بھی کہنا مشکل ہے۔ امراؤ جان ادا نے اس مثنوی کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ اسے مرزا رسوا کی ایک غیر مطبوعہ مثنوی "نالہ رسوا" ملی ہے اس کو وہ مرزا رسوا سے انتقام لینے کے لئے فسانہ مرزا رسوا کے عنوان سے شائع کر رہی ہے۔ اس تعلق سے "بیسویں صدی میں اردو ناول" کے مولف نے لکھا ہے:۔

"ڈاکٹر میمونہ نے اس مثنوی کے بارے میں لکھا ہے ادا ایک ناتمام مثنوی جنون انتظار لے اڑیں اور "نالہ رسوا" کے نام سے شائع کرکے انتقام لیا۔ (مرزا محمد ہادی مرزا رسوا صفحہ ۲۱۶)

معلوم نہیں "نالہ رسوا" انام سے کب اور کہاں سے مثنوی چھپی۔ راقم الحروف کو

یعنی فسانہ مرزا رسوا کے نام سے چھپی ہوئی ہے جس پر یکم اپریل ۱۸۹۹ء کی تاریخ لکھی ہوئی ہے اور یہ گلاب سنگھ پریس لکھنوء کی چھپی ہوئی ہے۔

مرزا ہادی رسوا نے "امراؤ جان ادا" کے حقیقی ہونے پر جو اتنا زور دیا ہے۔ وہ شائد اس وجہ سے تھا کہ وہ نہیں چاہتے تھے کہ انھوں نے "شاہد رعنا" سے جو کچھ اخذ کیا ہے۔اس کی طرف قارئین کا ذہن جائے۔اسی وجہ سے وہ ہر ممکن طریقے سے امراؤ جان ادا کو ایک حقیقی کردار ثابت کرنا چاہتے ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ انہیں اپنی کوشش میں پوری طرح کامیابی حاصل ہوئی۔اور آج "شاہد رعنا" بالکل پس منظر میں چلا گیا ہے۔حالانکہ یہ بھی بہت اچھا ناول ہے۔یہ اپنے زمانے میں کافی مقبول بھی رہا ہے، مولف "بیسویں صدی میں اردو ناول" کے پاس اس کا جو نسخہ ہے وہ اس کا آٹھواں ایڈیشن ہے۔لیکن حیرت اس بات پر ہے کہ آج بھی کھلے طور پر اس بات کا اعتراف کرنے کیلئے کوئی تیار نہیں ہے کہ "امراؤ جان ادا" "شاہد رعنا" سے ماخوذ ہے "افشائے راز" شریف زادہ اور ذات شریف ان سب ناولوں میں مرزا ہادی رسوا کا جو انداز ہے وہ یکساں ہے لیکن "امراؤ جان ادا" میں ان کا یہ انداز بالکل بدل جاتا ہے۔

بہر حال ہمارے ناقدین بغیر تحقیق کے اپنی تنقید سے جتنی اور جیسی گمراہی پیدا کر رہے ہیں اس کی مثال شائد دنیا بھر کے ادب میں کہیں بھی نہیں ملے گی۔
مغربی کتابوں کے حوالے بڑی بے تکلفی سے دئے جاتے ہیں لیکن مغرب میں عام طور پر جتنی اور جیسی علمی دیانت داری ملتی ہے اسکا عشرہ عشیر بھی ہمارے نقادوں میں نہیں ملتا۔مغرب میں جس موضع پر لکھا جاتا ہے اس موضع پر لکھی ہوئی کم و بیش تمام اہم

کتابوں کو وہاں پڑھا بھی جاتا ہے اور ان کا حوالہ بھی دیا جاتا ہے۔ مغرب میں لکھی ہوئی ایک کتاب پڑھ کر اس موضوع پر لکھی ہوئی تمام اہم کتابوں سے ہم واقف ہو جاتے ہیں ہمارے ہاں علمی بددیانتی کا یہ عالم ہے کہ ہم جن کتابوں سے استفادہ کرتے ہیں۔ جن کی وجہ سے اور جن کی روشنی میں ہم اپنا کام مکمل کرتے ہیں جو ہمارے بہترین اور اہم ترین ماخذ ہوتے ہیں ان کا حوالہ نہیں دیا کرتے کوشش اس بات کی ہوتی ہے کہ اخذ کردہ مواد کو اپنا کہہ کر پیش کیا جائے یا پھر حوالہ دیا بھی جائے تو ایسی جگہ اور اس انداز میں دیا جائے کہ کسی کی اس پر نظر نہ پڑے۔ اسی وجہ سے ہمارا تحقیقی معیار پست سے پست تر ہوتا جارہا ہے۔ مغربی کتابوں کے حوالے اور مصنفین کے نام ہم بڑی شان سے دیتے ہیں۔ اور اپنے مصنفین کی بڑی سے بڑی اور اہم سے اہم کتاب کا حوالہ دینا کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ ہمارے ناقدین کی سہل انگاری کا یہ عالم ہے کہ انگریزی کتابوں کی عبارت کا ترجمہ کرنے کی زحمت تک گوارا نہیں کرتے۔ ترجمہ بعض وقت وہ کر ہی نہیں سکتے کیوں کہ مغرب میں بہت سی جدید ادبی اصطلاحات ایسی ہیں جن کا مترادف اردو میں کیا خود انگریزی میں نہیں ملتا۔ اس کا ترجمہ کرنے کے لئے کم از کم اس کا مفہوم بیان کرنا ہوگا اگر ہم خود مفہوم نہ سمجھیں تو اس کو بیان کس طرح کر سکتے ہیں اس لئے انگریزی عبارت ہی من و عن نقل کر دی جاتی ہے۔ اس سے کچھ اور فائیدہ ہو نہ ہو اپنی علمیت کا اظہار تو ہو ہی جائے گا اور اس سے کوئی نہ کوئی مرعوب بھی ہو جائے گا آج کل discourse بڑی بے تکلفی سے اردو میں استعمال ہو رہا ہے لیکن اردو کے ننانوے فیصد لوگ اس کا حقیقی مفہوم نہیں سمجھتے۔ یہ ادبی نظرئے litarary theory کی اصطلاح ہے۔ اردو میں ان نظریوں کے بارے میں اتنا مواد نہیں ملتا ہے کہ سب اس کو سمجھ سکیں۔ لیکن چند نقاد ہیں جو ان اصطلاحوں

اور الفاظ کے بغیر لقمہ ہی نہیں توڑتے جب تک بار بار اس اصطلاح کی وضاحت نہ کی جائے اس کا استعمال لاحاصل ہے ۔ اس طرح fabula کی اصطلاح ہے اس کو پوری کہانی کہنے سے مفہوم کی وضاحت نہیں ہوتی ۔ اس کا مفہوم شاید کہانی کا جزئیات سمیت پورا مواد ہے suzjet یہ بھی نامانوس اصطلاح ہے ۔ اس کے املا کے تعلق سے ہی سے اختلاف ملتا ہے ۔ کوئی اسے sujet لکھتا ہے تو کوئی suzjet معلوم نہیں ان میں سے صحیح کیا املا کیا ہے ۔ اس کا مفہوم نہ تو ماجرا سے پوری طرح ادا ہوتا ہے نہ پلاٹ سے ۔ شاید اس کا مفہوم مواد کی ایسی ترتیب اور تنظیم ہے جس سے نفس مطلب ادا ہو جائے ۔

ان اصطلاحوں کو سمجھنا کا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان کا اطلاق ہمارے معروف ناولوں پر کر کے ان کی وضاحت کی جائے ۔ اسی طرح مختلف ناولوں کی تنقید ان اصطلاحوں کی روشنی میں ہو تو یہ بات کچھ پلے پڑ سکتی ہے ۔ تنقید کو اپنی علمیت کے اظہار کا ذریعہ بنانا نہ ادب کے لئے مفید ہے نہ تنقید کے لئے ۔ تنقید کا بنیادی منصب شعر و ادب کی تفہیم و تحسین ہے ۔ تفہیم و تحسین تحقیق کی روشنی میں ہونی چاہیئے ۔ تب صحیح معنوں میں اسکا حق ادا کیا جا سکتا ہے ۔ ادب پاروں کو پڑھے بغیر ان کی تحسین ہو سکتی ہے اور نہ تفہیم ۔ اگر تنقید کے بنیادی منصب سے انحراف کیا جائے تو اس سے بڑھ کر ادب کی کوئی بدخدمتی نہیں ہو سکتی ۔

فکشن، ناول اور سوانحی ناول

موجودہ زمانے میں ادبی اور غیر ادبی اصناف کی سرحدوں کا پاس و لحاظ مشکل ہی سے رکھا جارہا ہے۔ اس صورت حال کا سب سے زیادہ اثر ناول پر پڑ رہا ہے کیوں کہ ناول بذات خود بہت ہی لچک دار صنف ادب ہے۔ جیسا کہ ورجینا وولف نے کہا ہے کہ یہ ایک شترمرغ کی طرح ہر چیز کو ہضم کر سکتی ہے۔ اسی طرح ڈی۔ ایچ لارنس نے بھی کہا ہے کہ ناول میں آپ جو چاہے شامل کر سکتے ہیں، پھر وہ اس بات پر تعجب کرتا ہے کہ لوگ کیوں کر ناول میں ایک جیسی باتیں بیان کر سکتے ہیں۔ گویا ناول بھی جب اتنی اور ایسی گنجایش تو اس سے بہت کچھ کام لیا جاسکتا ہے۔ آج کے ناول کے نئے رجحانات میں جو تنوع ملتا ہے اسکی بنیادی وجہ اس صنف ادب کی لچک اور وسعت ہے۔ خاص طور پر مغرب میں اس صنف سے غیر معمولی فائیدہ اٹھایا گیا۔ اس صنف کو وہاں جتنا فروغ حاصل ہوا ہے اس کا اندازہ کرنا بھی ہمارے لئے مشکل ہے۔ البتہ ہم نے اس صنف کی بے پناہ وسعت اور لچک سے جیسا کہ چاہیئے کام نہیں لیا ہے شاید اس کی بڑی وجہ یہ بھی ہو کہ غزل ہماری سرشت میں داخل ہے۔ طویل اصناف کی ترتیب و تنظیم کو برقرار رکھتے ہوئے ان کی مزاج داری کرنا ہمارے لئے شاید مشکل ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ناول کی صنف جس فرصت، یکسوئی اور لگن کا تقاضا کرتی ہے وہ ہمارے لئے صبر آزما ہے یا یہ کہ ہمارے حالات اس بات کی اجازت نہیں دیتے کہ ہم اس صنف کا حق ادا کر سکیں۔ خواہ بات کچھ بھی ہو یہ ایک حقیقت ہے کہ ہمارے ہاں ناول نگاری کی کوئی ایسی عظیم روایت نہیں ملتی جیسی کہ مغربی زبانوں

میں ملتی ہے۔اسی اعتبار سے ہمارے ادب میں اتنے بڑے اور اہم تجربے بھی نہیں ملتے جیسے مغرب میں ملتے ہیں۔اس کے باوجود اردو ناول میں بعض اہم تجربے ہوئے ہیں یا ایسے تجربے کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس سلسلے میں موجودہ ناول نگاروں میں جو سب سے بڑا اور اہم نام ملتاہے وہ قرۃ العین حیدر کا ہے۔یہاں ان کے دوسرے ناولوں سے نہیں صرف "کارجہاں دراز ہے" سے بحث ہے۔جس کو انہوں نے "سوانحی ناول" کا نام دیا ہے۔ان کی تقلید میں دوسرے بھی "سوانحی ناول" کی اصطلاح استعمال کر رہے ہیں جیسے گیان سنگھ شاطر نے بھی اپنی آپ بیتی کو "سوانحی ناول" لکھاہے۔"سوانحی ناول" سے بحث کرنے سے پہلے اس بات کا تعین ضروری ہے کہ فکشن کیا ہے؟ناول کے لوازمات کیاہیں؟اس کے بعد سوانحی ناول سے بحث کی جاسکتی ہے اور ہم زیادہ واضح انداز میں اس بات کا تعین کر سکتے ہیں کہ جو کتابیں "سوانحی ناول" کے طور پر پیش کی جارہی ہیں؟انہیں ہم ناول کہنے میں کس قدر حق بجانب ہیں۔ان باتوں کا تعین اس لئے بھی ضروری ہے کہ مغرب میں غیر افسانوی ناول (NON FICTION NOVEL) بہت لکھے جارہے ہیں۔اس اصطلاح کو "ڈیوڈ لاج کے کہنے کے مطابق، سب سے پہلے امریکی ناول نگار TRUMAN CAPOTE نے اپنے ناولوں کے لئے استعمال کیا (Novel Today . p 94) غیر افسانوی ناولوں کو نئی صحافت NEW JURNALISM بھی کہا گیا ہے۔کیوں کہ یہ ناول نگار حقیقی زندگی کے واقعات ہی کو پیش کرتے ہیں اپنے تجربات اور مشاہدات کو ناول کی شکل میں بیان کرتے ہیں۔جن کی سچائی اور حقیقت مسلم ہوا کرتی ہے یہاں یہ بات غور طلب ہے یہ ناول فکشن پر نہیں بلکہ حقایق پر مبنی ہیں تو ان کو ناول کیوں کہا جاتا ہے؟ناول کے جدید رجحانات کے تعلق سے یہ بنیادی باتیں

ہیں جن پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

فکشن کیا ہے؟ اس کا تعین ہو سکے تو پھر افسانوی ادب کے حدود متعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ فکشن کا تعین کرنے میں ساختیات کا نظریہ شاید ہماری مدد نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ ان کے نزدیک فکشن کی اصطلاح کوئی اہمیت نہیں رکھتی کیوں کہ حقیقت خود ایک متن ہے (The Situation Of Novel p . 214) اس کے علاوہ وہ ہر تحریر کو متن سمجھتے ہیں۔ (The Novekl Today p. 94) جب کہ فکشن کا تعین حقیقت کی ہی اضافت سے ہو سکتا ہے۔ لیکن انتہا پسند ساختیات داں خود انسان کی حقیقت کو سوائے الفاظ کے کچھ نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ Wallace Stevens کہتا ہے کہ انسان خود الفاظ سے بنا ہے (The Situation Of Novel p . 214) لاکان کے نزدیک "یہ دنیائے الفاظ ہے جو دنیائے اشیاء کی تخلیق کرتی ہے، (Reconstructions Literature p.22) اس طرح سے حقیقت بھی ان کے نزدیک متن ہے۔ اسی وجہ سے دریدا کا کہنا ہے کہ "متن کے باہر کوئی چیز نہیں ہے"۔ مشہور فلسفی ہیڈیگر کا کہنا ہے کہ "ہم زبان نہیں بولتے بلکہ زبان ہم کو بولتی ہے" اصل میں یہ سارے نظریات سوسیور کے نظریہ زبان پر استوار ہیں۔ اس کے نزدیک دنیا کی ہر چیز کے لیے ایک لفظ ہے اور لفظ کے ذریعہ ہم اشیاء کا ادراک کرتے ہیں۔ زبان ہی ہم کو ہر چیز کا شعور عطا کرتی ہے۔ یوں حقیقت کا شعور زبان ہی سے حاصل ہوتا ہے اس لیے زبان سے باہر حقیقت نہیں ہے۔ سوسیور کا کہنا ہے کہ زبان من مانی علامتوں کا مجموعہ ہے۔ ہر لفظ کے لیے ایک علامت مقرر کر دی گئی ہے ہر لفظ سے ایک تصور وابستہ ہے۔ مختلف تصورات میں فرق زبان ہی پیدا کرتی ہے۔ زبان کی مدد کے بغیر ایک تصور کو دوسرے تصور سے الگ

نہیں کیا جا سکتا ہے ۔ کیونکہ زبان کے بغیر تصورات مبہم اور غیر واضح ہوتے ہیں ہر حقیقت کا واضح تصور زبان ہی سے حاصل ہوتا ہے

اس طرح (cs p. 111- 113 Course In General Linguisti) ساختیات فسانے اور حقیقت میں فرق نہیں کرتی اور یوں حقیقت گویا فسانہ بن جاتی ہے اس کے علاوہ ساختیات میں ادب کا مطالعہ نئے انداز میں کیا جاتا ہے ۔ اس میں اس بات سے بحث نہیں ہوتی کسی نظم یا کسی تحریر میں دنیا یا زندگی کے بارے میں کچھ کہا گیا ہے ۔ اس کا تمام تر زور اس بات پر ہوتا ہے کہ کوئی تجربہ، مشاہدہ یا خیال کی نمائندگی الفاظ کس طرح کرتے ہیں ساختیاتی نقاد کے نزدیک متن خود ایک مکمل تجربے کی حیثیت رکھتا ہے (p. 42 Reconstructions Literature)

اسی وجہ سے ساختیاتی نقاد فکشن اور حقیقت کی اصطلاحوں میں نہیں سوچتے بلکہ وہ فکشن کے بجائے متن میں بحث کرتے ہیں ۔ ساختیات داں کو مواد سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ صرف طرز بیان کی ساخت کا مطالعہ کرتا ہے ۔ افسانوی ادب میں چونکہ استعاروں اور علامتوں سے کام لیا جاتا ہے اور استعارہ حقیقت کے موثر اظہار کے لیے اسے چھپا دیتا ہے ۔ یعنی پھول کہہ کر جب آپ محبوب مراد لیتے ہیں تو ظاہر ہے کہ حقیقت فسانہ بن گئی ۔ افسانوی زبان کے اسی انداز کو ساختیاتی نقاد نمایاں کرتے ہیں اسی وجہ سے کامیاب بیانیہ کی الجھن میں ڈال دینے والی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ کذب سے مملو ہوتا ہے ایک کامیاب استعارہ ہوتا ہے (ure p. Literat
42 Reconstructon

اصل میں فکشن یا افسانویت ہر فن کاری تخلیق کاری کا ایک لازمی عنصر ہے ۔ فن کاری یا تخلیق کا کوئی بھی تصور، افسانویت سے مبرا نہیں ہو سکتا اس حقیقت کو

افلاطون نے شاید سب سے پہلے محسوس کیا تھا۔اسی وجہ سے وہ فن کاری کو حقیقت سے بعید سمجھتا ہے۔اس کے نزدیک ہر فنکاری حقیقت کی نقل ہے جو چیز حقیقت سے دور ہو وہ من گھڑت ہوتی ہے۔کذب سے مملو ہوتی ہے گویا اس میں افسانویت شامل ہو جاتی ہے۔اس لیے ادب کی ماہیت کا تعین کرتے ہوئے یہ بات ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہیئے کہ ادب کی سرشت میں افسانویت داخل ہے

حقیقت کی اضافت ہی سے فسانے کا تعین ہوتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ سوسیور کے نظریات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔وہ جس طرح حقیقت کو زبان کا جزو سمجھتا ہے۔اس میں بھی بڑی حد تک سچائی ہے۔لیکن ان تمام فلسفیانہ موشگافیوں کے باوجود حقیقت اپنا علاحدہ وجود رکھتی ہے۔حقیقت کا ادراک گو زبان سے وابستہ ہے لیکن مقدم تو اشیاء کی حقیقت ہے۔کیوں کہ وہ پہلے ہی سے موجود ہیں۔اسی کے ادراک کے لئے زبان وجود میں آئی۔جیسا کہ خود سوسیور نے کہا ہے:۔

• معنی و منصب کا وجود کسی مادی سہارے پر منحصر ہے۔Course in

(tics p. 38 in General Linguis) سوسیور کے اس بیان سے حقیقت کی نفی نہیں ہوتی ہے۔جب حقیقت ہے تو فسانے کا تعین اسکی اضافت سے ہوگا۔گویا جو حقیقت نہیں ہے وہ فسانہ ہے۔اگر ناول ادبی صنف ہے تو اس میں بھی افسانویت کسی نہ کسی صورت میں شامل ہوگی۔ایک تاریخی حقیقت جس طرح افسانوی ادب بن سکتی ہے اس کو۔ای۔ایم فورسٹر نے بڑی عمدگی سے ظاہر کیا ہے یہاں اس بات کا ذکر شاید بے محل نہ ہوگا کہ ای۔ایم۔فورسٹر ہینری جیمس وغیرہ کے حوالے دینے پر ہمارے ایک نقاد لکھتے ہیں۔

• فکشن کی ہیئت اور اس کے طرز وجود پر ہم اتنا ہی جانتے ہیں جتنا ہم کو ۱۹۲۰ء یا

۱۹۴۰ء کے بی ۔اے ،ایم ۔اے کی انگریزی کلاسوں میں پڑھایا گیا تھا۔

۱۹۲۰ء یا ۱۹۴۰ء ہی کیوں جب میں نے ۱۹۵۵ء میں ایم ۔اے کیا تو بھی یہی لوگ ہمارے امام و مقتدی تھے ۔ای ۔ایم فورسٹر، پرسی لبک ایڈون میور بہت آگے گئے تو ہنری جیمس "(ذہن جدید مارچ / مئی ۱۹۹۱ء صفحہ ۳۵)

ای ۔ایم ۔فورسٹر اور ہنری جیمس ایسے ناول نگار اور نقاد ہیں ۔جن کی ۱۹۴۰ء یا ۱۹۵۰ء میں ہی نہیں بلکہ ۱۹۹۰ء کے بعد بھی ناول پر جو اہم تنقیدی کتابیں لکھی جا رہی ہیں ان میں بھی ان نقادوں کی اہمیت کم نہیں ہوئی ہے ۔بلکہ ان کے حوالے سے جدید ترین نظریات کی تشریح و توضیح کی جاتی ہے دوسرے یہ کہ یہ طریقہ استدلال ہی بے معنی ہے کہ ۱۹۵۵ء میں اگر کسی نقاد کے خیالات کو اعلیٰ جماعتوں میں پڑھایا گیا ہے تو آج انکا حوالہ دینا فرسودگی کی دلیل ہے ۔افلاطون اور ارسطو کے نظریات کو آج سے ہزار دو ہزار سال پہلے بھی اعلیٰ جماعتوں میں پڑھایا جاتا تھا کیا آج ان کی اہمیت کم ہو گئی یا ان کے نظریات درخواعتنا نہ رہے ؟آج خاص طور پر فکشن کی تنقید میں جن نظریات کی بڑی اہمیت ہے جیسے روسی ہیئت دانوں کے نظریات وہ بیسویں صدی کے ربع اول میں پیش کئے جا چکے تھے ۔ناول کی تنقید میں آج باختن کے نام و کام کی بڑی اہمیت ہے ۔ لیکن خود روس بھی ۱۹۶۵ء سے پہلے اس کے ۔کام سے پوری طرح واقف نہیں تھا ۔ حالانکہ دوستوفسکی پر اس کی کتاب (History Of Russain Litirature) ۱۹۲۹ء میں لکھی جا چکی تھی ۱۹۷۵ء کے بعد یعنی اس کے انتقال کے بعد پوری دنیا اس کے نظریات سے واقف ہوئی سوسیور جس کے نظریات پر ساختیات اور پس ساختیات کی عمارت کھڑی ہے "حد یہ کہ نئی تاریخیت بھی حقیقت میں پس ساختیاتی نظریات کی

توسیع ہے اس کا انتقال ۱۹۱۳ء میں ہو چکا تھا۔ اس نے خود اپنے نظریات ۱۹۱۰ء سے پہلے اپنی جماعتوں میں پڑھائے تھے۔ یہ سب آپ کے "امام" اور "مقتدی" بنے ہوئے ہیں اس کو آپ کیا کہیں گے۔ بہر حال فورسٹر نے فکشن کے کردار اور تاریخی کردار میں جو فرق ہوتا ہے اسے بڑی عمدگی سے ظاہر کیا ہے۔ مورخ شخصیت کے ظاہری اور افعال کا احاطہ کر سکتا ہے یا کرتا ہے۔ جبکہ فسانہ نگار اپنے کردار کی داخلی زندگی کو بھی پیش کرتا ہے۔ اکبر اعظم کی زندگی تاریخ میں پیش کی جاتی ہے اور ناول اور افسانے میں بھی۔ دونوں میں بنیادی فرق یہ رہے گا کہ تاریخ میں اکبر کی زندگی کے ظاہری اعمال و افعال کا جائزہ لیا جائے گا۔ لیکن ان ظاہری اعمال و افعال کو بروے کار لانے میں اس کی باطنی زندگی کی کیا کیفیت رہی ہے۔ وہ کن ذہنی جذباتی اور نفسیاتی کوائف سے گزرا ہے۔ مورخ کو ان سے سروکار نہ ہوگا۔ کیوں کہ باطنی زندگی کی بازیافت صرف تحقیقی طور پر ممکن ہے۔ جب کبھی اور جہاں کہیں اکبر کی داخلی زندگی کو پیش کیا جائے گا۔ اکبر کا کردار افسانوی بن جائے گا۔ کیوں کہ اکبر پر جو کچھ بھی گزر رہی تھی اس سے صرف اکبر واقف تھا۔ لیکن افسانہ نگار نے اپنے تخیل کے زور پر اس کی باطنی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اسی وجہ سے اس کے کردار میں افسانویت شامل ہو گئی ہے۔ اس بات کی واضح مثال عصمت چغتائی کا مختصر ناول "عجیب آدمی" ہے اس میں فلم کی معروف شخصیتوں جیسے گرودت، گیتا رائے اور وحیدہ رحمان کی زندگی کے واقعات کو ناول کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ گرودت نے خودکشی کر لی تھی۔ یہ ایک تاریخی واقعہ ہے اخباری اطلاع کے مطابق وہ اپنے فلیٹ میں تنہا تھا۔ اس نے شراب میں خواب آور گولیاں اتنی مقدار میں استعمال کیں تھیں کہ اس کی موت واقع ہو گئی عصمت نے اس واقعہ کو بہت ہی موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ اس نے اپنے کردار کی

ذہنی اور جذباتی ہیجان کی ایسی بے پناہ عکاسی کی ہے کہ قاری اس ذہنی اور جزباتی کیفیت کو اس شدت سے محسوس کرلیتا ہے کہ اسے یقین ہوجاتا ہے کہ ایسی ذہنی اور جزباتی حالت میں ہی انسان خودکشی پر مجبور ہوجاتا ہے۔خودکشی کرنے والے کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کو تخلیقی طور پر پیش کرنا حقیقت کو افسانہ بنادینا ہے۔بڑا فسانہ نگار حقیقت کو فسانہ اور فسانہ کو حقیقت بنادیتا ہے۔صحافت اور ادب میں بنیادی فرق یہی ہے کہ صحافت حقیقی واقعہ کو فسانہ بنادیتی ہے۔مطلب یہ کہ ہم اس واقعہ کی شدت اور کرب کو اخباری خبر کے ذریعہ محسوس نہیں کرسکتے اس لئے اخبار کی حقیقی خبر ہمارے لئے فسانہ بنی رہتی ہے۔لیکن فسانہ نگار اس واقعہ کو اس قدر حقیقی بناکر پیش کرتے ہیں کہ ہم واقعہ کی شدت کو محسوس کرلیتے ہیں۔اس لیے وہ فسانوی واقعہ ہمارے لیے حقیقت بن جاتا ہے۔ناول کو " نئی صحافت " اس بناء پر کہا جاسکتا ہے کہ حقیقی واقعہ کو وہ موثر انداز میں پیش کرنے کی قدرت رکھتا ہو۔اس کے ساتھ تاریخی واقعات کو ایسی ترتیب اور تنظیم کے ساتھ پیش کرنا کہ وہ ہمارے لئے ایسے بن جائیں جیسے ہم خود ان کا مشاہدہ اپنے آنکھوں سے کررہے ہیں۔اور ایسا محسوس ہو کہ ہم اس تجربے سے گزر رہے ہیں۔ایسا غیر افسانوی مواد ہی ناول کہلایا جاسکتا ہے۔تاریخ اور فسانے کا بنیادی فرق یہ بھی ہے کہ تاریخ کا انداز بیان معروضی ہوگا جبکہ فسانہ کا انداز بیاں موضوعی ہوتا ہے۔

اردو ادب میں " کارجہاں دراز ہے " ایک اہم اور بہت ہی بڑا تجربہ ہے انہوں نے اسے " سوانحی ناول " لکھا ہے۔اصطلاح کافی پرانی ہے۔ایسے تمام ناول جس میں کسی کردار کی آپ بیتی بیان ہوتی ہے۔سوانحی ناول یا Auto Biographycal Novel۔ خود اردو میں شاید رسوا نے سب سے پہلے سوانح

عمری ناول کے طور پر لکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ "شریف زادہ" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:۔

"اگرچہ میری تالیفات میں "شریف زادہ" یعنی مرزا عابد حسین کی سوانح عمری کا تیسرا نمبر ہے لیکن میرے خیالات کے سلسلے میں یہ پہلا ناول ہے جو میں نے بطور سوانح عمری تحریر کیا ہے"۔

قرۃ العین نے بہت ہی پھیلے ہوئے اور وسیع مواد کی "کار جہاں دراز ہے" میں ترتیب و تنظیم کی ہے۔ یہ ان کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ صدہا سال پر پھیلے ہوئے اور منتشر حالات کو یکجا کر کے اس کی صورت گری کرنا بذات خود بہت بڑی بات ہے۔ انہوں نے اس سارے مواد کو جس محنت سے اور لگن سے جمع کر دیا ہے اس کا اندازہ کرنا بھی مشکل ہے موجودہ زمانے میں حقیقی واقعات کو بیان کرنے کا رجحان بہت بڑھ گیا ہے ہنری لیون کے کہنے کے مطابق واقعاتی ناول Realistic Novel کی تاریخ بتاتی ہے کہ فکشن خود نوشت سوانح کی طرف جھک رہا ہے۔ کیوں کہ سماجی اور نفسیاتی تفصیلات کی طلب اتنی بڑھ گئی ہے کہ ناول نگار ان کی تشفی اس وقت تک نہیں کر سکتا جب تک سوانحی ناول نہ لکھے (The Novel Today)

"کار جہاں دراز ہے" کا پہلا حصہ اتنا دراز ہے اور پھیلا ہوا ہے کہ وہ ناول کی صورت میں نہیں سما سکا۔ کار جہاں کے پہلے حصے میں قرۃ العین حیدر کے آباو اجداد ہی کا ذکر نہیں ہے بلکہ ہندوستان کے تاریخی، سیاسی اور سماجی حالات بھی پس منظر میں دیئے گئے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بین الاقوامی حالات اور خاص طور پر اسلامی ممالک کی تبدیلیوں اور انقلابات کو بھی اس میں بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ بعض دوسری جزدئیات اسمیں ملتی ہیں لباس سے لے کر مجلسی آدب تک اس میں بے

شمار خطوط ہی نہیں بلکہ ان گنت مضامین کے اقتباسات سفرناموں کے حصے ڈائیری کے اوراق، ریت اور رسمیں، معتقدات، توہمات غرض کہ ایک دنیا سمائی ہوئی ہے جگہ جگہ قدیم اور جدید عہد کا تقابلی مطالعہ بھی ملتا ہے اس کتاب میں حقیقت اور فسانے کی بہت دلچسپ کشمکش ملتی ہے۔ان کا قلم ایک افسانوی دنیا تعمیر کرتا ہے لیکن فوراً ہی حقائق کے خارزار اسے اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔وہ بہت بڑی ناول نگار ہیں۔لیکن کارجہاں کے پہلے حصے کو ناول کی شکل دینے میں کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ اسمیں مواد کی وہ ترتیب و تنظیم نہیں ملتی جس میں تمام حصے مل کر ایک مجموعی تاثر پیدا کریں۔یعنی ایک "کل" کے یہ جزو بھی نہیں کہلائے جاسکتے اس میں ناول کی طرح چند کردار یا کوئی کردار اس طرح نمایاں نہیں ہوتا جو شروع سے اخر تک واقعات پر اثرانداز ہوسکے۔واقعات اور کرداروں میں وہ ربط اور تعلق بھی نہیں ملتا جو اس کتاب کو ناول کی شکل دے سکے۔خود سجاد حیدر یلدرم کا کردار پوری طرح ابھر نہیں سکا ہے سجاد حیدر یلدرم کا کردار صرف تاریخی بن کر رہ گیا ہے۔ایک معروف نقاد نے گفتگو کے دوران مجھ سے کہا کہ خود یلدرم کے کردار میں چونکہ جان نہیں تھی اس لئے یہ پراثر نہیں بن سکا ہے حقیقت میں بات یہ نہیں ہے بلکہ یہ کردار اس لیے پر اثر نہیں بن سکا ہے کہ اس کردار کی باطنی زندگی اس میں کہیں نہیں ملتی۔خود قرۃ العین نے اپنے جذباتی اور ذہنی تاثرات اس کردار کے تعلق سے پیش نہیں کئے ہیں۔یلدرم کی موت کا واقعہ بہت ہی س معروضی رانداز میں پیش کیا گیا ہے:۔

"اندر اباجان فرش پر بے ہوش بڑے تھے۔امیر خان نے بے ساختہ رونا شروع کر دیا بھائی کا مدور کمرہ بیرونی برآمدے کے سرے پر تھا۔ میں نے تیر کی طرح جاکر انھیں جگایا۔وہ ننگے پاوءں ڈاکٹر کو بلانے

بھاگے ۔اماں اور امیر خان اباجان کے حلق میں سنترے کا عرق ٹپکاتے رہے ۔جو باہر بہہ گیا ۔کچھ دیر میں اجنبی بنگالی ڈاکٹر آپہنچا جو فیض آباد روڈ پر رہتا تھا ..... اباجان کو اب ہچکیاں لگ چکی تھیں اور غنودگی طاری تھی ۔ ڈاکٹر نے علحدہ لے جاکر بھائی سے کہا Diabetic Comma اتنے میں اباجان نے دو تین ہچکیاں لیں اور ختم ہو گئے بھائی اور میں حواس باختہ جج سعید الدین جعفری کو جگانے کے لئے ننگے پاوں باہر بھاگے (کار جہاں دراز ہے " صفحہ ۴۲۷)

لیکن یہاں بھی ان کی محاکات نگاری پر غیر معمولی قدرت ظاہر ہوتی ہے اس کتاب میں بے شمار کردار ہیں ۔لیکن ان میں گہرا تعلق اور رابطہ نہیں ہے ۔اس میں واقعات کی وہ ترتیب و تنظیم بھی اس طرح نہیں ملتی کہ وہ ایک دوسرے سے مل کر مجموعی تاثر پیدا کریں ۔ حقیقی واقعات کو ناول کی صورت میں لکھا جاسکتا ہے ۔اس کی ایک واضح مثال معروف امریکی ناول نگار نارمن میلر کے ناول

Armies Of The Night کی ہے ۔اس میں میلر اور اس کے ساتھیوں نے ویت نام کی جنگ کے خلاف جو احتجاج کیا تھا اس کی روداد بیان کی گئی ہے ۔ حقیقی واقعات کو ناول کی صورت دی گئی ہے ۔اس ناول کے پہلے حصے کو میلر نے ناول بحیثیت تاریخ Novel As History کا عنوان دیا ہے اس میں مختلف حقیقی کردار پیش کئے گئے ہیں جنھوں نے ویت نام جنگ کے خلاف احتجاج میں حصہ لیا تھا ۔ پہلے حصے کے تعلق سے میلر لکھتا ہے ناول نگار مخفی طور پر مورخ کے ساتھ کام کر کے اس احتجاج کے حقیقی منظر نامے کو پیش کرنا چاہتا ہے ۔ کیونکہ ذرائع ابلاغ نے پنٹگان کی طرف جو کوچ ہوا تھا اس کی غیر صحیح پیش کشی کے ذریعہ مورخ کو نابینا بنادیا

ہے

(Armies Of The Night p. 231) یوں صرف ناول کے ذریعہ گویا اس بات کی تلافی ہو سکتی تھی ۔ دوسرے حصے کو اس نے "ناول بحیثیت تاریخ" کہا ہے ۔ پہلے حصے کو وہ "شخصی تاریخ" بھی کہتا ہے دوسرے کو "اجتماعی ناول" پہلے حصے کو "شخصی تاریخ" اس وجہ سے کہتا ہے کہ ناول نگار نے حقیقی واقعہ جن سے وہ دوچار ہوا تھا ۔ اور جو حقائق پر استوار ہوا ہے اور وہ دستاویزی حیثیت رکھتا ہے ۔ ان کو ناول کا روپ دیا ہے ۔ دوسرا حصہ جو اخباری خبروں چشم دید حالات اور تاریخی واقعات پر استوار ہوا ہے اس کو "اجتماعی ناول" کہتا ہے ۔ اس کے لئے مشکل یہ بھی تھی کہ تاریخ اس قدر چھپی ہوئی تھی اور کوئی ایسی دستاویز نہیں تھی جو حقیقی صورت حال کو پیش کر سکے اس وجہ سے ناول ہی تاریخ کی جگہ لے سکتی تھی ۔ خاص طور پر جبکہ تجربہ جذباتی روحانی ، نفسیاتی ، اخلاقی اور وجودی نوعیت رکھتا تھا ۔ (Armies Of The Night p. 255)

پہلے حصے کو اس نے "شخصی تاریخ" اس لئے کہا ہے کہ اس حصے میں میلر ہی مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے جس نے عوامی ریلی منظم کرنے میں مرکزی حیثیت اختیار کرلی تھی ۔ دوسرے حصے میں عوامی مارچ کی پنٹگان کی طرف پیش قدمی مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور اس کی ساری تفصیل اس میں پیش کی گئی ہے اسی وجہ سے اس نے اس حصے کو "اجتماعی ناول" کہا ہے میلر کے کہنے کے مطابق حقائق اس قدر الجھے ہوئے اور اس قدر مختلف اور متصادم تھے کہ انہیں ناول ہی کی شکل میں پیش کیا جاسکتا تھا ۔ میلر نے حقیقی واقعات کی ترتیب و تنظیم ایک ناول کی طرح کی ہے ۔ کیوں کہ اس کے پورے حصے ایک دوسرے سے مربوط ہیں "کل" کی صورت اختیار

کرتے ہیں۔

"کارِ جہاں دراز ہے" کے پہلے حصے میں ناول کی صورت نہیں ابھرتی لیکن اس میں تاریخی واقعات اور کرداروں کی سوانح کو بالکل نئے انداز میں مرکب کیا گیا ہے۔ اس کتاب کو "افسانوی تذکرہ" کہنا چاہئے کیونکہ تذکرے میں تاریخی واقعات سوانحی حالات سرگزشت کا مفہوم ملتا ہے۔ یہ قرۃ العین کی ایک بہت ہی اہم اور نئی، فنی تخلیق ہے۔ سیموئیل بکٹ نے ایک بہت ہی اہم بات کہی تھی۔ "فن میں آیندہ کوئی ہیئت نہیں ہوگی" پھر اس نے اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ہے۔ اس کا صرف یہ مطلب ہے کہ نئی ہیئت ہوگی جو انتشار کو اپنے اندر جگہ دے گی۔ ہیئت اور انتشار الگ رہیں گے۔ اب فن کار کا یہ کام ہے کہ ایک ایسی ہیئت کو دریافت کرے جو اسی انتشار اور پھیلاؤ کو سمٹ سکے" (The Novel Today p. 170)

قرۃ العین حیدر کا سب سے بڑا کارنامہ "کارِ جہاں دراز ہے" اس میں انھوں نے ایک بالکل نئی ہیئت دریافت کی ہے جو کئی صدیوں پر پھیلے ہوئے اور منتشر مواد کی صورت گری کرتی ہے۔ یقیناً یہ ناول نہیں ہے بلکہ ایک بالکل نئی صنف ہے۔ تاریخ اور سوانح کو ترکیب دینے کا کام ورجینا وولف نے بھی کیا ہے۔ اس نے ایک خیالی کردار کی سوانح بیان کرتے ہوئے انگلستان کی تین سو سالہ تاریخ کا احاطہ کیا ہے۔ اس نے اپنی اس کتاب کو عنوان دیا ہے Orlando A Biography اس نے اپنی کتاب کو سوانح اس بناء پر کہا ہیکہ اس میں مرکزی کردار کی سرگزشت پیش کی گئی ہے اس کتاب میں مرکزی کردار ایک مدت تک مرد رہنے کے بعد عورت میں تبدیل ہوجاتا ہے۔" ایڈل کا کہنا ہے کہ Orlando حقیقت میں نہ تو ادبی مذاق ہے نہ ہی مکمل ناول بلکہ وہ ایک الگ صنف سے تعلق رکھتی ہے کیوں کہ ورجینا وولف کے

دوسرے ناولوں سے یہ بالکل مختلف ہے۔ اور خود مسز دوبف نے اسے ناول نہیں کہا ہے۔ اس کو fable قصہ کہا جاسکتا ہے (لٹریری بائیو گرافی صفحہ ۳۹) بہرحال "کارجہاں دراز ہے" کے پہلے حصے کو ناول نہیں کہا جاسکتا۔

"کارجہاں دراز ہے" کا دوسرا حصہ بھی سوانحی ناول سے زیادہ "افسانوی سوانح" ہی کہلایا جاسکتا ہے۔ اس لئے کہ اسکا انداز بیان موضوعی نہیں بلکہ معروضی ہے۔ کیوں کہ اس پورے حصے میں ایک تو یہ کہ مختلف حالات و واقعات کا مصنفہ پر کیا ردعمل رہا ہے اس پر جیسی کہ چاہیئے روشنی نہیں پڑتی۔ اس کے علاوہ حالات و واقعات کی ایسی ترتیب و تنظیم بھی نہیں ملتی جس کی بناء پر اسے ناول کہا جاسکے۔ سوانح اور ناول میں صرف حقائق کا بیان ہی حد فاصل قائم نہیں کرتا بلکہ انداز بیان بنیادی طور پر ان کو ایک دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ ا سمیں کوئی شک نہیں کہ فسانے اور تاریخ دونوں میں ایک فرق یہ بھی ہوتا ہے کہ حقیقی انسان کی زندگی کے واقعات کی تصدیق دوسرے ذرائع سے ہو سکتی ہے جبکہ فسانوی کردار کی زندگی کے حالات کی تصدیق یوں نہیں کی جاسکتی۔ اسی وجہ سے رولاں بارت کا کہنا ہے کہ کوئی بھی سوانح، ناول ہو سکتا ہے اگر اس میں حقیقی نام نہ لئے جائیں! حقیقی زندگی کو جب بیان کے سانچے میں ڈھالا جاتا ہے تو وہ تمام حصے جو سانچے میں نہیں سما سکتے خود بخود نکل جاتے ہیں اور افسانویت واقعات کے بیان میں درآتی ہے اسی بناء پر اسپاکس کا کہنا ہے:۔

> "اپنی ذات کی کہانی بیان کرنا فسانے کی تخلیق کرنا ہے۔ یہ بات ہم کو روزمرہ کے تجربے سے بھی معلوم ہوتی ہے۔ ہم ایک واقع کو کسی محفل میں بیان کرنے کے لیے بھی حقیقی تجربے میں سے کچھ حصے

مجبوراً یا عمداً حذف کر دیتے ہیں " (g Novels Resistin)
p. 136

اس طرح خود نوشت میں بھی افسانویت شامل رہتی ہے۔ پال ڈی مین کا کہنا ہے کہ اشخاص ، واقعات اور تفصیلات جو کسی خود نوشت میں بیان ہوتی ہیں وہ غیر صحیح طور پر بھی بیان ہو سکتی ہیں بدلی ہوئی شکل میں، حافظہ کی فروگزاشت کی وجہ سے یا اس وجہ سے بھی کہ اپنے بارے میں بولتے وقت آدمی جذبات سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن یہ سب کچھ بغیر کسی منصوبہ بندی کے ہوتا ہے یا اصل میں خود نوشت میں بھی اپنی زندگی کے حالات کو یاد داشت اور تخیل پر ہی استوار کیا جاتا ہے۔ پال ڈی مین نے سارتر کی خود نوشت پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بھی کہا ہے کہ خود نوشت کا بیانیہ کھلا ہوا اور غیر منظم، بدلتے رہنے والا ہوتا ہے

(Fiction In Auto Biography p. 130) صرف افسانویت کی شمولیت کسی بھی خود نوشت کو ناول نہیں بنا دیتی۔ " کار جہاں دراز ہے " کا دوسرا حصہ بھی سوانحی ناول نہیں کہا جا سکتا۔ اسے زیادہ سے زیادہ " افسانوی سوانح " کہا جا سکتا ہے یہاں انگریزی ناول نگار بی۔ ایس۔ جانسن نے اپنے ناولوں کے بارے میں لکھا ہے:۔" میں یقینی طور پر آپ بیتی لکھتا ہوں اور ناول کی شکل میں لکھتا ہوں اور جو چیز میں نہیں لکھتا ہوں وہ ہے فسانہ "۔ اس کا استدلال یہ ہے اور بجا ہے کہ ناول اپنی ہیئت کی وجہ سے خود نوشت سے الگ ہوتا ہے۔ ناول کی ایک خاص شکل و صورت ہوتی ہے جو خود نوشت اور آپ بیتی کی نہیں ہوتی اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ ناول کی ایک ہئیت ہے جس طرح سونٹ ایک ہیئت ہے کسی بھی صنف میں سچائی بھی بیان کی جا سکتی ہے اور فسانہ بھی میں ناول کی ہیئت میں سچائی لکھتا ہوں (The)

Novel Today p . 168 مغرب میں کئی عظیم ناول ایسے لکھے گئے ہیں جس میں آپ بیتی کا تناسب بہت ہی زیادہ ہے ۔ جیسے جوائس کا یولی سیلس یا پرووست کا "یاد ماضی" لیکن ان دونوں نے مواد کو انتہائی فنکارانہ طور پر ناول کی شکل دی ہے (Situation Of The Novel p . 27) بہر حال "کار جہاں دراز ہے" کے دوسرے حصے کو بھی ناول نہیں کہا جا سکتا ۔ قرۃ العین حیدر ورجینا وولف سے متاثر ہوئی ہوں یا نہ ہوئی ہوں ۔ بعض وقت دونوں کا انداز ایک سا ہوتا ہے ۔ جیسے کار جہاں دراز ہے کے دوسرے حصے کو قرۃ العین نے ان الفاظ پر ختم کیا ہے :۔

"آج اس جلد دوم کا آخری صفحہ لکھنے کی تاریخ ۲۱/ اگست ۱۹۷۵ء مطابق ۱۶/ رمضان المبارک ۱۳۹۸ھ فقط سو اسال بعد ۱۹۸۰ء ہوگا" ۔

ورجینا وولف نے اس سے پچاس سال پہلے اپنے ناول orlando کو اسی طرح سے اس تحریر پر ختم کیا ہے :۔

"آدھی رات ہے ، ۱۱/ اکتوبر ۱۹۲۸ء کی ۔ گھڑی نے گھنٹہ بجایا اور کتاب ختم ہوئی"

اس مماثلت سے قرۃ العین کی انفرادیت پر کوئی حرف نہیں آتا ۔ ان کی اہمیت اور بڑائی اپنی جگہ مسلم ہے ۔ "کار جہاں دراز ہے" اردو ادب میں بہت بڑا اور بہت اہم بے حد اچھوتا تجربہ ہے ۔ اس کے ناول نہ ہونے سے اس کی عظمت و اہمیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا ۔

ادبی تحقیق کا طریقہ کار

سارے علوم کی ترقی تحقیق کی رہین منت ہے۔ انسان نے آج جتنی بھی ترقی کی ہے وہ تحقیق کی بدولت ہے۔ تحقیق جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ حقیقت کو معلوم کرنا حق کو جاننا اور سچائی تک پہنچنا ہے۔ فارسی میں تحقیق کے لئے "پژوہش" کا لفظ بھی استعمال ہوتا ہے جس کے معنیٰ کھوج کرنے اور تلاش کرنے کے ہیں۔ جستجو کا لفظ بھی تحقیق کے لئے فارسی میں استعمال ہوتا ہے۔ تحقیق کے لئے انگریزی میں ریسرچ کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ جس سے مراد صرف حقائق کا دریافت کرنا نہیں ہے یا حقائق کو جمع کر دینا نہیں ہے۔ بلکہ تحقیق کا صحیح مفہوم یہ ہیکہ حقائق کا از سر نو جائزہ لے کر نئے نتائج تک پہنچنے کی کوشش کی جائے۔ کسی مسئلہ کا مطالعہ اور تجزیہ حقائق کی روشنی میں اس طرح کیا جائے کہ حل تک رسائی ہوسکے۔ تحقیق میں بیشتر معلومات اور بکھرے ہوئے حقائق کی ترتیب اسی طرح سے کی جاتی ہے وہ نتیجہ خیز ثابت ہوں۔ یعنیٰ نئے حقائق تک رسائی ہوسکے یا مسئلہ کا حل نکل آئے۔

تحقیق اور تنقید ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں۔ یہ الفاظ معنوی اعتبار سے ایک دوسرے کے اتنے ہی قریب ہیں جتنے عملی طور پر ہیں۔ تحقیق کے معنی سچائی اور حقیقت تک پہنچنا ہے۔ اس کے لئے جمع شدہ مواد کو پرکھنا ضروری ہے تاکہ اصل رسائی ہوسکے۔ تنقید کے معنیٰ بھی پرکھنا ہے۔ لفظ نقد سے مشتق ہے نقد عام طور پر سکے یا CASH کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ ایران میں ٹکسال میں سکوں کو پرکھا جاتا تھا۔ تاکہ اصلی اور نقلی سکوں میں فرق کیا جاسکے۔ اسی لئے لفظ "نقد" پرکھنے

کی منزل سے گزرتا ہوا خود سکوں کے لئے استعمال ہونے لگا۔ تحقیق میں ہر قدم پر تنقید سے کام لینا ہوتا ہے۔ جیسے تحقیق کا سب سے پہلا مرحلہ، موضوع کے دائرہ کار کا انتخاب ہے یعنی نظم میں تحقیق کرنا مقصود ہے یا نثر میں نظم و نثر کا انتخاب کرنے کے بعد صنف کو منتخب کرنا ہوتا ہے۔ اس کے بعد اپنے لئے کسی خاص موضوع کا انتخاب ہے۔ موضوع لیتے ہوئے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ یہ موضوع کیوں لیا جارہا ہے۔ اس پر کام کرنے کی کتنی ضرورت ہے اور کیوں ہے۔ اس سے علم کا دائرہ کتنا وسیع ہوگا۔ جن موضوعات پر بہت کام ہو چکا ہے اس میں یہ دیکھنا ہوگا کہ وہ کونسا پہلو ہے جس پر مزید تحقیق کرنے کی گنجائش ہے پھر یہ کہ یہ موضوع محقق کے مزاج سے مطابقت بھی رکھتا ہے یا نہیں یوں موضوع کو مختلف زاویوں سے دیکھ کر اسے اپنانا اچھے مقالے کے لئے ضروری ہے۔ اس سلسلے میں نگراں یا SUPERVISOR کا مکمل تعاون حاصل کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔

موضوع کا تعین ہونے کے بعد کسی مفروضے یا HYPOTHESES قائم کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ بعض محققین کے نزدیک ادبی تحقیق میں مفروضے کی ضرورت نہیں ہے یہ بات صحیح نہیں ہے۔ ہر تحقیق کے سلسلے میں ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر کوئی مفروضہ قائم کرکے ہی تحقیق کی اگلی منزل طے کرتے ہیں۔ کچھ اور نہیں تو یہی مفرضہ پیش نظر ہوتا ہے کہ اردو پر اس موضوع پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔ اس مفروضہ کو سامنے رکھ کر جب مطالعہ کیا جاتا ہے تو بعض وقت یہ انکشاف ہوتا ہے کہ یہ اس موضوع پر کام کرنا غیر ضروری ہے۔ ایسی صورت میں موضوع بدلنا ہوگا۔ یا یہ کہ میر تقی میر کی شاعری پر کام کرتے ہوئے یہ مفروضہ قائم کرلیں کہ وہ ہر لحاظ سے اردو کے عظیم شاعر ہیں۔ اور جب مواد جمع کیا جائے اور

مطالعہ کیا جائے تو یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ غزل کے سواء دوسری اصناف میں ان کو وہ عظمت حاصل نہیں ہے جو دوسرے شاعر کو حاصل ہے ایسی صورت میں مفروضہ کو بدلنا پڑتا ہے۔

کسی موضوع کا انتخاب کرنے کے بعد تیسرا مرحلہ ریسرچ اسکالر کے لئے یہ ہوگا کہ وہ اس موضوع پر جتنا بھی اب تک کام ہوا ہے اس کا جائزہ لے ان تمام کتابوں کو دیکھے جو اس موضوع سے متعلق ہیں۔اور ایسی کتابوں کی فہرست یا کتابیات مرتب کر لینی چاہیئے۔ تاکہ اپنے موضوع سے متعلق اس کے سامنے سارا مواد رہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کرتا ہے تو وہ خود بھی گمراہ ہوتا ہے دوسروں کو بھی گمراہ کرتا ہے۔مثال کے طور پر ایک ادیب نے ایک موضوع پر ایک ضخیم مضمون لکھ دیا ہے۔اس موضوع پر اس نے دو کتابیں جو عام طور پر کسی نے اس کو بتادی تھیں وہی پیش نظر رکھیں اور اپنا مضمون یا مقالہ ایک رسالے میں اشاعت کے لئے بھیج دیا۔ یہ مضمون بڑے اہتمام سے شائع بھی ہو گیا لیکن اس پر بڑی کڑی تنقید ہوئی۔ کیونکہ اسی موضوع پر بعد میں ایک ضخیم کتاب شائع ہوئی تھی جس میں پچھلی کتابوں میں جو تحقیقی اور تاریخی کوتاہیاں تھیں ان کی نشاندھی کی گئی تھی۔اس مقالے پر تنقید کرنے والے نے اس کتاب کے حوالے سے یہ بات ثابت کی کہ جو غلط فہمیاں عرصے سے چلی آرہی تھیں ان کو بعد میں شائع ہونے والی کتاب میں درست کیا گیا تھا۔چونکہ مضمون نگار نے وہ کتاب دیکھے بغیر اپنا مضمون لکھا تھا اس لئے وہ بے بنیاد باتیں جو دوسری کتابوں میں ملتی ہیں ان کو اس نے پھر دہرادیا تھا۔اس لئے جس موضوع پر کام کرنا ہو اس پر اب تک جتنا بھی کام ہوا ہے اس کا جائزہ لینا چاہیئے۔

منتخبہ موضوع پر اب تک جو کچھ کام ہوا اسکا جائزہ لینے کا ایک اور زبردست

فائدہ یہ ہے کہ اس موضوع پر کہاں کہاں سے مواد حاصل ہو سکتا ہے اس کا اندازہ ہوجاتا ہے۔اور مواد کی فراہمی میں بڑی مدد ملتی ہے۔

تحقیقی مقالے کی چوتھی منزل خاکہ یا مقالہ بیک نظر SYNOPSIS ہے۔ SYN کے معنی ایک ساتھ کے ہیں اور OPSIS کے معنی دیکھنا ہے۔ گویا SYNOPSIS کا مطلب ہوا بیک نظر یعنی مقالہ۔ مقالے کے اہم ترین اجزاء کو مقالہ نگار اپنے SYNOPSIS یا خاکے میں پیش کر دیتا ہے۔ گویا یہ مقالے کی تلخیص ہوتی ہے۔اسکو دیکھنے سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ مقالہ نگار کن خطوط پر تحقیق کرنا چاہتا ہے اس سے زبان وادب کو کیا فائدہ ہوگا یا موجودہ معلومات میں کیا اور کتنا اضافہ ہوگا اور یہ کہ مقالے کی ترتیب اور تنظیم کس طرح کی جائے گی۔ یہ ساری باتیں خاکے سے بیک نظر چونکہ معلوم ہوجاتی ہیں اس لئے اسے SYNOPSIS کہا جاتا ہے۔

مواد جمع کرنے کے لئے سب سے اہم ذریعہ تو کتابیں ہوتی ہیں۔ جو اس موضوع پر لکھی ہوتی ہیں۔ پھر رسالے بھی مواد کا ایک اہم ماخذ ہوتے ہیں موضوع کی مناسبت سے شخصی انٹرویو بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔اسی طرح خطوط سے لے کر کتبہ تک جہاں کہیں سے جتنا مواد حاصل ہو۔ تحقیق میں ان سب سے مدد لینی چاہئے۔ صرف موضوع سے متعلق ہی کتابوں کی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ اس صنف پر لکھی گئی تمام اہم کتابوں کا مطالعہ اور ان سے مواد حاصل کرنا ضروری ہے۔ مواد جمع کرتے ہوئے مصنف کا نام، کتاب کا نام، سنہ اشاعت اور مقام اشاعت کا لکھ لینا ضروری ہے اس کے ساتھ کتب کا صفحہ نمبر بھی نوٹس میں درج ہونا چاہئے۔اگر رسالے سے کوئی مواد لیا جارہا ہے یا اس کا حوالہ دیا جارہا ہے تو اس سلسلے میں مضمون نگار کا نام،

مضمون کا عنوان ، رسالے کا نام شمارہ نمبر اور جلد نمبر ، تاریخ اشاعت اور مقام اشاعت دینا ضروری ہے ۔ مواد جمع کرنے کے لئے اصلی ماخذ تک رسائی ضروری ہے ۔ ثانوی ماخذ پر بھروسہ مقالے کو غیر معتبر بنادیتا ہے جیسا کہ اوپر بتایا جاچکا ہے کہ مضمون نگار نے نہ صرف یہ کہ اس موضوع پر جتنا کام ہوا ہے اس کا مطالعہ نہیں کیا تھا بلکہ ثانوی ماخذ پر بھروسہ کر کے کسی کتاب کو مثال کے طور پر ناول کہہ دیا ۔ اگر وہ اسی کتاب کو خود دیکھتا یعنی اصل ماخذ تک رسائی حاصل کرتا تو اسے معلوم ہوتا کہ وہ کتاب ناول نہیں ہے بلکہ ڈراما ہے ۔

مواد جمع کرنے کے بعد مقالہ کی تسوید ہوتی ہے ۔ یعنی مقالہ لکھنے کا عمل شروع ہوتا ہے ۔ مقالہ لکھنے سے پہلے اس کا خاکہ بنالینا ضروری ہے تاکہ حاصل شدہ مواد کی ترتیب و تنظیم کا لائحہ عمل پہلے سے تیار رہے ۔ مقالہ میں حاصل شدہ مواد کو ترتیب اور تنظیم کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے ۔ جو بھی بات مقالہ میں کہی گئی ہو وہ مستند ہو یعنی اپنی کہی ہوئی بات کے لئے کسی کتاب یا رسالے یا جہاں کہیں سے مواد حاصل کیا گیا ہو اس کا حوالہ دینا ضروری ہے ۔ تحقیق اور دوسری تحریروں میں اہم فرق یہی ہوتا ہے کہ دوسری تحریر میں شخصی خیالوں اور تجربہ پر منحصر ہوتی ہیں ۔ جبکہ تحقیق میں دوسرے ذرائع سے حاصل کردہ معلومات کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے ۔ اس کا قطعی طور پر یہ مطلب نہیں کہ تحقیق دوسروں کی معلومات اور خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے بلکہ اس کے برخلاف ان معلومات پر غور و فکر کر کے کوئی نئی بات یا تصور پیش کیا جاتا ہے ۔ بعض وقت مروجہ خیالات یا معلومات کی نفی کرنے کے لئے بھی پہلے ان کو پیش کر دیا جاتا ہے یا ان کا حوالہ دیا جاتا ہے اور پھر اس سلسلے میں تحقیق کے بعد جو نئی بات دریافت ہوتی ہے اس کو پیش کیا جاتا ہے ۔ بعض وقت نئی تحقیق شدہ معلومات

تصورات کی تصدیق یا وضاحت کرنے کے لئے یا اپنی بات کو مدلل بنانے کے لئے بھی دوسروں سے اخذ کردہ معلومات کو پیش کیا جاتا ہے۔ان تمام باتوں کے لئے حوالہ دینا تحقیق میں لازمی اور ضروری ہے۔مقالہ کی زبان اور انداز بیان سادہ ہو لیکن سپاٹ اور بے لطف نہ ہو۔بیان میں طوالت ہو نہ غیر متعلق یا غیر ضروری باتیں ہوں

تحقیقی مقالے میں حاشیوں یا فٹ نوٹ کی بڑی اہمیت ہے۔وہ تمام باتیں جن کو متن میں بیان نہیں کیا جاسکتا حاشیے یا فٹ نوٹ میں دی جاتی ہیں۔کتابوں کے حوالے جن کی طرف سے اشارہ کیا گیا ہے ان کا اندراج حاشیے میں کیا جاتا ہے۔

تحقیقی مقالے میں آخر میں کتابیات کا حصہ ہوتا ہے۔مقالے کی ابتدا سے پہلے بھی کتابیات کی اہمیت ہے اور مقالے کے اختتام پر ان کی فہرست دینا بے حد ضروری اور لازمی ہے۔کتابیات کے بغیر مقالہ مکمل ہوتا ہے نہ وہ تحقیقی مقالہ کہلاسکتا ہے۔ کتابیات میں ان سارے مصنفین اور کتابوں کی فہرست حرف تہجی کے لحاظ سے دی جاتی ہے جن سے استفادہ کیا گیا ہے اور جن کے حوالے دئے گئے ہیں۔ کتابیات سے اندازہ ہوتا ہے کہ محقق کا مطالعہ کیسا اور کتنا ہے۔کتابیات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس موضوع پر اب تک کتنا کام ہو چکا ہے۔اور یہ کہ مقالہ نگار نے اس موضوع پر کتنا اور کیسا کام کیا ہے۔کونسی نئی معلومات فراہم کیں ہیں اور ان میں کیا اضافہ کیا ہے۔بعض مقالہ نگار اور خاص طور پر ان کے نگران تحقیقی مقالے کے بنیادی مطالبات اور ضرورتوں کو نہیں جانتے۔اسی وجہ سے وہ صرف انہی کتابوں کا حوالہ دینے پر اکتفا کرتے ہیں۔جو کہ انہوں نے اقتباس لیا ہے۔حالانکہ اس موضوع پر جو بھی کام ہوا ہے اس کا حوالہ، کتابیات میں دینا ضروری ہے تاکہ یہ معلوم ہوسکے کہ اس موضوع پر کون سے نئے گوشے دریافت کئے گئے ہیں یا نئی معلومات فراہم کی گئی

ہے۔اس لئے کتابیات کی تیاری میں بے حد احتیاط کی ضرورت ہے۔ کیونکہ کتابیات کو ایک نظر دیکھنے سے مقالے میں پیش کردہ مواد کی گہرائی اور گیرائی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

ناول کافن

ناول ہو یا کوئی اور مصنف ادب، جب ہم اس کے فن سے بحث کریں گے تو اس تعلق سے ذہن میں یہ بات واضح ہونا چاہئے کہ بذات خود فن کیا ہے؟ فن کی کوئی جامع اور مانع تعریف کرنا مشکل ہے۔ کوئی بھی تعریف وضاحت کا تقاضا کرتی ہے۔ جیسے فن کی ایک تعریف افلاطون اور ارسطو کے زمانے سے آج تک چلی آرہی ہے کہ فن نقل کرنے کا نام ہے، ظاہر ہے کہ ہر نقل فنی کارنامہ نہیں کہلا سکتی۔ اسی نقل جو ہو بہو ہو اسے فن کہا جاسکتا ہے۔ اصل اور نقل میں امتیاز کا ختم ہوجانا فنکاری ہے۔ نقل کرنے کی قوت اور صلاحیت چونکہ انسان میں بدرجہ اتم موجود رہتی ہے اس لئے فن کی یہ بھی تعریف کی گئی ہے۔ "مظاہر قدرت میں انسان کو شامل کر دینا فن ہے۔" یہ شخصیت کی جلوہ گری ہے جو فن کو انفرادیت بخشتی ہے۔ مطلب یہ کہ انسان مظاہر قدرت کو دیکھ کر جو تاثر قبول کرتا ہے اس اثر کو "پیکر" عطا کرنا فنکاری ہے۔ یہ پیکر الفاظ سے بھی بنایا جاسکتا ہے۔ رنگوں کے ذریعے بھی راگوں کے ذریعے بھی یا کسی اور ذریعے سے بھی پیکر تراشی کا عمل فن کاری ہے۔ پیکر کس طرح بنایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر مصور بھی پیکر بناتا ہے سنگ تراش بھی اور شاعر بھی اس کے لئے رنگ سے کام لے گا کوئی سنگ اور کوئی لفظ سے۔ تینوں کا بنیادی کام ایک ہی ہے یعنی "پیکر تراشی" کسی سنگ تراش نے کہا تھا کہ پتھر میں تو پیکر پہلے ہی سے موجود تھا۔ میں نے تو صرف ش پتھر کے وہ حصے کاٹ کر الگ کر دیئے جو پیکر کے نمایاں ہونے میں حارج ہو رہے تھے۔ کسی چیز کو مرتب، منظم یا مترجم صورت میں پیش کرنا فن ہے۔ زیر و بم

ہو یا پیچ و خم جب تک ایک خاص نظم کے ساتھ ہی انھیں پیش نہ کیا جائے وہ فنی شہ نمونہ نہیں بن سکتے ۔اصل میں مختلف چیزوں ہی میں جب خاص تناسب پیدا اش ہوتا ہے تو حسن کی ایک صورت پیدا ہوتی ہے اسے حسن کاری بھی کہا جاتا ہے شہ ۔لیکن ہر حسن کاری ، فن نہیں بنتی ۔اس لئے فن یعنی آرٹ اور صنعت یعنی Craft میں بھی فرق کرنا ضروری ہے ۔

مناعی یا کاری گری یعنی Craft میں بھی حسن کاری سے کام لیا جاتا ہے اس میں بھی وہ تمام ظاہری خصوصیات ہوتی ہیں جو فن میں ہوتی ہیں ۔اسی وجہ سے بعض لوگ دھوکا کہا جاتے ہیں اور مناعی یا کاریگری کو فن کاری سمجھ لیتے ہیں ۔ فن اور صنعت میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مناعی کے نمونے بے شمار ہوتے ہیں ۔اس کے بر خلاف فن کا نمونہ ایک ہی ہوتا ہے ۔ یہ کہا جاتا ہے کہ تجلی کو تکرار نہیں ۔ صنعت کاری میں ایک سانچا سا ہوتا ہے جسے کام میں لے کر بار بار ایک ہی طرح کی چیزیں بنائی جاتی ہیں ۔اس کے بر خلاف فنی کارنامے میں یکتائی ہوتی ہے ۔اس کی نظیر کہیں اور نہیں مل سکتی ۔فن کی ایک پہچان یہ بھی ہے وہ نایاب اور " گراں مایہ " ہوتا ہے ۔ تاج محل دوبارہ نہیں بنایا جاسکتا مصوری کا شاہکار " مونا لیزا " کو خود اسی کا خالق دوبارہ نہیں بنا سکتا تھا ۔میر ہو یا غالب یا اقبال ان کی شاعری کی یکتائی اور گراں مایگی میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا ۔یہی وجہ ہے کہ کوئی صنعت جب ختم ہو جاتی ہے اور اس کا ایک آدھ نمونہ ہی باقی رہ جاتا ہے تو وہ بھی " فن " کا نمونہ بن جاتا ہے ۔ کیوں کہ اس کے جیسا فنی نمونہ کہیں اور نہیں مل سکتا ۔اس لیے کہ اب وہ نایاب اور گراں مایہ ہو گیا ہے ۔

" فن کی ان خصوصیات کا اطلاق ہر فنی کارنامے پر ہوگا ۔ خواہ اس کا تعلق

مصوری سے ہو ۔ موسیقی سے ہو یا ادب اور شاعری سے ۔ اس لیے ناول سے بحث کرتے ہوئے مذکورہ تمام باتوں کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے ۔ ناول کے فن سے بحث کرنے کی ابتدا بھی سب سے پہلے اس کی تعریف کرنی ہوگی ۔ لیکن ناول کی بھی کوئی جامع اور مانع تعریف کرنا بہت مشکل ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے بعض اہم نقادوں نے بھی ناول کی تعریف کرنے سے گریز کیا ہے ۔ ای ۔ ایم ۔ فورسٹر نے کہا ہے ناول ایک خاص طوالت کا نثری قصہ ہے " ۔ وہ ناول کے حدود کا تعین اس طرح سے کرتا ہے کہ ناول ایک طرف تاریخ کا سلسلہ کہسار ہے اور دوسری طرف شاعری کا سمن زار ۔ مسز کلا دیوز نے ناول کی تعریف یوں کی ہے ۔

" آنکھوں کے سامنے روز مرہ ہونے والے واقعات کے مانوس ربط کا نام ناول ہے ڈیوڈ سیل نے ناول کو ایک ایسا فنی کارنامہ قرار دیا ہے جو ہم کو ایک زندہ دنیا سے متعارف کرواتا ہے ۔ لیکن اس دنیا کا ہماری اپنی دنیا سے مشابہ ہونا ضروری نہیں اس کے ساتھ ہی اپنی ایک انفرادیت بھی رکھتا ہے ۔ پروفیسر بیکر نے ناول کی تعریف کرنے کے بجائے اس کی خصوصیات کو نمایاں کیا ہے ۔ جس سے یہ پہچانا جاتا ہے :۔

۱۔ انسانی زندگی کی ترجمانی ۔

۲۔ سائینٹفکٹ ، فلسفیانہ ، ذہنی تنقید حیات

۳۔ حقیقی زندگی کی تصویر یا اس سے مشابہت

۴۔ نثری تخلیق میں ہو ۔ واقعات اور کرداروں کا باہمی ربط ۔ پرسی لبک نے ناول کو زندگی کی تصویر یا زندگی کی شبیہ کہا ہے ۔ انتھونی ٹرولوپ کے نزدیک ناول ایک ایسی تصویر ہے جس میں عام زندگی کے دکھ درد اور خوشی و مسرت دکھائی دیتے ہیں ۔ حقیقی زندگی کا عکس بھی اسی تصویر کو جاندار بناتا ہے ۔ یہ تصویر اسی وقت قابل توجہ

بنتی ہے۔جب کہ وہ بہت وسیع ہو اور اس کے کردار عام انسانی زندگی کی خصوصیات کے حامل ہوں اسمولٹ ناول کو ایک ایسی وسیع تصویر کہتا ہے جو ایک خاص منصوبے کے تحت بنائی گئی ہو اور جس میں زندگی سے مشابہ کردار اور ان کے مختلف رجحانات ملتے ہوں ۔اسکاٹ جیمس ناول کو ایسا فن قرار دیتا ہے جس میں ان باتوں کو پیش کیا جاتا ہے جو زندگی کی جیسی ہیں یا زندگی کے مطابق ہیں۔

ہنری جیمس نے ناول کی تعریف یہ کی ہے:۔

ناول اپنی وسیع ترین تعریف میں زندگی کا راست اور شخصی اثر ہے ۔ہنری جیمس نے ناول کی بڑائی اور اچھائی کا معیار یہ بھی قرار دیا ہے کہ زندگی کا اثر جتنا گہرا ہوگا ناول اسی قدر بڑا ہوگا اور اس اثر کی کمی ناول کے معیار کی کمی کو ظاہر کرے گی۔

ورجنیا وولف نے ناول کے فن کو ایک ایسے "شترمرغ" سے تعبیر کیا ہے جو ہر چیز کو نگل سکتا ہے۔اس سے ناول کے فن کی وسعت اور لچک ظاہر ہوتی ہے ۔ورجنیا وولف ہی کے کہنے کے مطابق ناول فن کی وہ واحد ہئیت ہے جو حقیقی انسان کی زندگی کا بھرپور اور صداقت شعارانہ ریکارڈ پیش کرتی ہے۔

ناول کی ان مختلف تعریفوں سے یہ بات صاف طور پر نمایاں ہے کہ اس فن کے ذریعہ حقیقی زندگی جس گہرائی اور گہرائی کے ساتھ جس سچائی سے پیش کیا جاسکتا ہے وہ کسی اور فن کے ذریعہ ممکن نہیں ۔اس وجہ سے ناول کو سب سے زیادہ لچک دار صنف ادب کہا گیا ہے ۔اس کے بارے میں یہ کہا ہے کہ یہ سب سے زیادہ غیر اصولی صنف ادب ہے اسی وجہ سے ڈی ۔ایچ لارنس نے یہ بات کہی تھی کہ ہر بڑا ناول نگار اپنے فن کے اصول آپ بناتا ہے۔

ناول کے فن کو نمایاں کرنے کے لیئے دوسری افسانوی اصناف سے اس کا

تقابلی مطالعہ بھی مفید ہو سکتا ہے۔ناول میں اور دوسری افسانوی اصناف میں بعض چیزیں مشترک ہیں۔اس اشتراک کے باوجود ان سے اختلاف ہی ناول کے فن کے حدود متعین کرتا ہے۔افسانوی ادب کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں:۔

۱۔کہانی ۲۔پلاٹ ۳۔کردار ۴۔مکالمہ ۵۔ماحول، پس منظریا زماں و مکاں ۶۔اسلوب ۷۔نظریہ حیات یا زاویہ نگاہ

کہانی افسانوی ادب میں بنیادی اہمیت رکھتی ہے کہانی سے انسان کی دلچسپی ازلی اور ابدی ہے۔کہانی بیک وقت تفریح کا سامان بھی مہیا کرتی ہے اور آگہی اور بصیرت کا سامان مہیا کرتی ہے۔کہانی سے انسان کی دلچسپی اس لیئے بھی ہے کہ یہ اس کی آپ بیتی ہے ہر انسان کی زندگی ایک کہانی ہے۔ہر ایک افسانوی صنف میں کہانی بیان ہوتی ہے خواہ وہ ناول ہو یا افسانہ یا داستان یا ڈرامہ۔کہانی کے مختلف واقعات کو پلاٹ کے ذریعے مربوط کیا جاتا ہے۔کہانی اور پلاٹ میں تھوڑا سا فرق ہے۔ای۔ایم۔فورسٹر نے کہانی اور پلاٹ کے فرق کو یوں نمایاں کیا ہے: کہانی کی مثال یہ ہے "ایک راجہ تھا ایک رانی تھی۔پہلے راجہ کا انتقال ہوا اور بعد میں رانی کا انتقال ہوا۔"یہی کہانی پلاٹ میں یوں تبدیل ہو جائیگی جب اس کو یوں بیان کیا جائے گا۔"ایک راجہ اور ایک رانی تھی پہلے راجہ کا انتقال ہوا اور راجہ کے انتقال کے صدمے سے رانی کا انتقال ہوا۔"ناول میں ایک ہی پلاٹ ہوتا ہے جو ناول کے سارے واقعات کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے۔جب کے داستاں میں کئی کہانیاں اور کئی پلاٹ ہوتے ہیں۔مختصر افسانے کی کہانی میں بہت اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔یعنی اس میں زندگی کا ایک رخ یا کوئی واقعہ ہی پیش کیا جائے گا۔ناول میں زندگی کے بے شمار رخ، کئی واقعات اور کئی پہلو پیش کیئے جاتے ہیں۔لیکن ان مختلف پہلوؤں اور واقعات میں

ایک گہرا ربط ہوتا ہے۔ڈرامے میں کہانی عمل یا ایکشن کے ذریعے پیش کی جائیگی جب ناول میں بیانیہ کے ذریعے کہانی کو پیش کیا جاتا ہے۔اسی وجہہ سے ناول کو "پاکٹ تھیٹر" کہا گیا ہے۔ڈرامے میں عمل کے ذریعے جن واقعات اور کرداروں کو پیش کیا جاتا ہے ناول میں بیان کے ذریعے انھیں پیش کیا جاتا ہے۔

کہانی بیان کرنے کے لیئے یا پیش کرنے کے لئے کرداروں کی ضرورت پڑتی ہے۔کرداروں کے اعمال و افعال ہی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ڈرامے میں کرداروں کو اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔ان کے عمل ہی سے کہانی بیان ہوتی ہے۔ مختصر افسانے میں چند ایک کردار ہی پیش کئے جاسکتے ہیں۔داستانوں کے کردار ایک تو یہ کہ ہر کہانی میں الگ الگ ہونگے۔دوسرے ان کرداروں میں مافوق الفطرت کردار جیسے جن، پری، بھوت، دیو، بولنے والے جانور اور اسی طرح کے مختلف کردار شامل ہونگے۔اس کے برخلاف ناول میں ایسے کردار پیش کئے جاتے ہیں جن سے ہم حقیقی دنیا میں دوچار ہوتے ہیں۔اس کے علاوہ ناول میں شروع سے آخر تک ایک کردار ہونگے اس میں بے شمار کرداروں کو پیش کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔کرداروں کا پورا ارتقاء بڑی تفصیل کے ساتھ دکھایا جاسکتا ہے۔ان میں یکرخے کردار (Flat) بھی ہوتے ہیں اور ہمہ رخی کردار بھی۔ایک رخے کردار عام طور پر مزاحیہ ہوتے ہیں ان کی زندگی کا ایک ہی رخ قاری کے سامنے آتا ہے۔ان کی صفات میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔یعنی حالات، واقعات ان میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کریں گے بلکہ زماں و مکاں کی تبدیلی عام طور پر ان پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ اس کے برخلاف ہمہ رخی Round کردار، حالات، واقعات کے ساتھ بدلتے ہیں۔یہ ارتقاء پذیر ہوتے ہیں مختلف موقوع پر ان کرداروں کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں یہ کردار عام انسانوں

سے مشابہ ہوتے ہیں۔ ناول میں ان کرداروں کی باطنی زندگی یعنی ان کے جذبات و احساسات کو پیش کیا جاتا ہے باطنی زندگی کو پیش کرنے میں ناول نگار جس قدر نفسیاتی باریک بینی سے کام لیگا اسی قدر وہ کردار موثر ہوگا اور ہمیشہ یاد رکھا جائیگا۔

افسانوی ادب کے کردار اپنی گفتگو یا مکالموں کی وجہہ سے بھی ابھرتے ہیں۔ ڈرامے میں تو ایکشن یا عمل کے بعد مکالمے ہی سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور جب ڈرامہ ریڈیو پر پیش کیا جاتا ہے یا صرف تحریری شکل میں ہوتا ہے تو مکالمے ہی نہ صرف کردار کو نمایاں کرتے ہیں اس کی ساری صفات کو پیش کرتے ہیں بلکہ ان ہی کے ذریعے کہانی اور پلاٹ بھی سامنے آتے ہیں اسی لیئے اودھ پنچ کے ی زمانے میں ڈرامے کے لیئے "فسانہ مکالمہ" کی استعمال کی گئ تھی جو رائج ہو سکی۔ ناول میں بھی جب ڈرامائی عناصر زیادہ ابھرتے ہیں تو اسے ڈرامائی ناول کہاجاتا ہے اور جب ناول میں مکالمے مباحث کی صورت میں ہوتے ہیں ایسے ناول Novel of discussion کہا گیا ہے بہرحال ناول میں کرداروں کی سیرت کو پیش کرنے میں مکالمے بہت بڑا حصہ ادا کرتے ہیں مختصر افسانے میں مکالموں میں اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔ داستانوں میں بھی مکالموں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

ناول میں کرداروں کی حیثیت، درجے اور ماحول کے مطابق مکالمے پیش ہوں تو کردار زیادہ جان دار بنتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایک عامی اور عالم کے مکالموں میں بڑا فرق ہوگا۔ عالم کی زبان سے ایسے ہی مکالمے ادا ہونے چاہیں جو اس کی علمیت اور وقار کو نمایاں کریں۔ اسی طرح جس قسم کردار ہوگا اسی کے مطابق جب مکالمے لکھے جائیں گے تو یہ کردار پوری طرح سے نمایاں ہوں گے۔

کرداروں کو نمایاں کرنے میں ان کا پس منظر بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے جس

طرح کوئی تصویر اپنے پس منظر کی وجہ سے ابھرتی ہے۔ بالکل اسی طرح افسانوی ادب میں پس منظر سے کام لیا جاتا ہے۔ داستانوں کا پس منظر عام طور پر حقیقی یا کوئی مانوس ماحول کو پیش نہیں کرتا۔ کیونکہ اس کے بہت سے کردار حقیقی دنیا سے تعلق نہیں رکھتے۔ چونکہ داستانوں کے کردار دیو، پری وغیرہ بھی ہوتے ہیں اس لیئے داستاں نویس کو پرستان، طلسم کے کارخانے یا ایسا ہی پس نظر پیش کرنا ہوتا ہے جو ان کرداروں کو پوری طرح ابھار سکے۔ ڈرامے میں پس منظر عام طور پر کرداروں کی گفتگو ان کے لباس اور اس رہن کے طریقوں سے نمایاں کیا جاتا ہے۔ ان کی زبانی اور مکانی حالت بھی اس سے ظاہر کی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ۔ پردے کے ذریعہ بھی یہ کام لیا جاتا ہے۔ رمختصر افسانے میں پس منظر بھی حد۔ درجہ اختصار کے ساتھ پیش کرنا ضروری ہوتا رہے۔ اگر پس منظر میں طوالت پیدا۔ ہوجائے تو مختصر افسانے اکی سب سے اہم رخصوصیت یعنی "وحدت تاثر" ہمیں فرق آجاتا ہے۔ اس کے برخلاف ناول میں رمنظر نگاری کی بڑی گنجائش رہتی ہے۔ منظر نگاری، حقیقی فضا کی تعمیر کرتی ہے۔ رایک ایسے ماحول کی بازیافت کرتی ہے جو جانا پہچانا ہوتا ہے۔ حقیقی رزندگی کا پس منظر ناول کے لیے ضروری ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار بہت کچھ اس کے پس منظر پر بھی ہوتا ہے۔ حقیقی زندگی کا پس منظر ناول کے لیے ضروری ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار بہت کچھ اس کے پس منظر پر بھی ہوتا ہے۔ ناول اپنے عہد کی تاریخ بھی ہوتا ہے۔ اس لیے اس زمانے کے مخصوص حالات و مسائل ناول کو تاریخی اہمیت بخشتے ہیں۔

افسانوی ادب میں یا اسلوب یا طرز بیان یا طرز اظہار کی بھی بڑی اہمیت ہے ایک خاص فضا کی تعمیر، و تشکیل کرنے میں اسلوب کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ داستانوں میں

اسلوب اس کے ماحول کرداروں کے مطابق خاص خصوصیت کا حامل ہوگا۔ ڈرامے میں اسلوب کرداروں کے مکالموں ہی کے ذریعہ نمایاں ہوتا ہے۔ بیانیہ حصے اس میں برائے نام ہوتے ہیں۔ یوں تو اسلوب کی ہر ادبی تخلیق میں اہمیت ہے۔ کیوں کہ اسلوب ہی میں شخصیت کی وجلوہ گری ہوتی ہے۔ یو تو اسلوب کی ہر ادبی تخلیق میں اہمیت ہے کیونکہ اسلوب ہی میں شخصیت کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ یونان نے اسلوب کے تعلق سے کہا تھا" اسلوب خود انسان کی، آااآ ہوتا ہے" یہی وجہ ہے کہ ناول کا مواد واقعات اور کرداری کسی جگہ سے بھی لیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اسلوب کسی اور ذریعہ ت ت سے رحاصل نہیں کیا ی جاسکتا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ناول کی فنی تکمیل میں کس طرح رت ل کے ارلوب کی اہمیت ی ہے۔

اسلوب ناول میں ایسا ہونا چاہیئے کہ وہ اپنی طرف متوجہ نہ کرے بلکہ ناول میں جو واقعات اور حالات پیش کیے جارہے ہیں۔ اسی طرف قاری کی توجہ مبذول رہے۔ اس بات کو یوں سمجھا جاسکتا ہے جس طرح آئینے میں۔ زنگار، (پیچھے لگا ہوا مسالہ ہوتا ہے۔ ناول میں بھی اسلوب اسی طرح ہونا چاہیئے جب ہم آئینہ دیکھتے ہیں تو ہماری توجہ تمام تر اپنے عکس کی طرف ہوتی ہے۔ جس طرح زنگار کا کام عکس اور ایج کو ابھارنا ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح ناول کے اسلوب کا کام یہ ہے کہ وہ پیش کیے گئے واقعات، حالات یا کرداروں کو ابھارے۔ لیکن جب زنگار میں خرابی پیدا ہوتی ہے تو ہماری توجہ ایج پر مرکوز نہیں رہتی بلکہ ہم زنگار کی طرف متوجہ ہوجاتے ہیں۔ جیسے آئینہ میں جب پورا ایج نہیں دکھاتی دیتا ہم ہوتا ہے یا بگڑا ہوا نظر آتا ہے یا ایسی چمک دمک رکھتا ہے جس سے ایج کی طرف سے توجہ ہٹ جاتی ہے تو ایسی صورت میں ہم زنگار کی موجودگی کو محسوس کریں گے۔ ناول میں بھی اگر ایسی صورت پیدا ہو رہی ہے یعنی جو

واقعات ، حالات یا کردار پیش کیے جارہے ہیں ان سے توجہ ہٹ کر ہماری توجہ اسلوب کی طرف مبذول ہو رہی ہے تو یہ ناول میں اسلوب کی خامی یا خرابی کہلائے گی

ناول میں اسلوب کے ساتھ ناول نگار کا فلسفہ حیات یا نقطہ نظر ایسا ہونا چاہیئے کہ وہ بھی محسوس نہ ہو ۔ دوسری افسانوی اصناف میں یہ نمایاں ہو تو اس کا اتنا برا اثر نہیں پڑتا جتنا ناول یا افسانے میں پڑتا ہے ۔ داستانوں میں تفریح مہیا کرنا یا ایک گونہ بے خودی پیدا کرنا یا حقیقی دنیا کے مسائل و آرام سے انسان کی توجہ کو تھوڑی دیر کے لیے ہٹا ہوتا ہے ۔ ڈرامے میں مختلف کرداروں کے ذریعہ فلسفہ حیات اور نقطہ نظر پیش کیا جاسکتا ہے ۔ لیکن ناول میں یہ ضروری ہے کہ اس کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس نہ ہو کہ ناول نگار کسی بات کی تلقین کر رہا ہے یا کوئی تعلیم دینا چاہتا ہے ۔ ایسا نقطہ نظر یا فلسفہ حیات عام طور پر ناول کے فن کو مجروح کر دیتا ہے ۔ جیسا کہ کہا گیا ہے ناول سب کچھ کر سکتا ہے ، زندگی کے کسی بھی رخ یا پہلو کی عکاسی کر سکتا ہے ، مادی زندگی سے لے کر روحانی زندگی تک کسی بھی بات کو موضوع بنا سکتا ہے ۔ لیکن وہ پروپگنڈا نہیں کر سکتا ۔ البتہ حالات و واقعات کی پیش کشی ایسی ہو کے قاری خود اس سے نتائج اخذ کرلے ۔ اور ناول نگار جب کسی بات کی تلقین کرتا ہے تو ناول کی جمالیاتی قدر و قیمت میں بڑا فرق آجاتا ہے ۔ اسی لیے ناول نگار کے نقطہ نظر یا فلسفہ حیات کو ناول میں اسی طرح چھپا رہنا چاہیے جیسے اسلوب ہوتا ہے ۔ وہ موجود تو ہر جگہ ہوتا ہے لیکن نظر کہیں نہیں آتا ۔

ناول کے اجزائے ترکیبی کی یہ تفصیل اصل میں اس فن کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے ہوتی ہے ۔ اجزا کی اہمیت کی اس پر منحصر ہے کہ وہ سب مل کر کیا تاثر پیش کر رہے ہیں ۔ حقیقیت میں کل کو جزو سے اور جزو رہے اور خیرد کو کل سے علاحدہ

نہیں کیا جاسکتا ۔ اجزا سے کل بنتا لیکن کل سے الگ ہو کر جزو کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی ۔ اس کا بھی ایک نامیاتی وجود ہوتا ہے جس طرح ایک انسان کے اعضاء ہوتے ہیں ۔ لیکن یہ اعضابزات خود الگ الگ طور پر اہمیت نہیں رکھتے لیکن سب ملتے ہیں تو انسان بنتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ ایک انسان کا ایک آدھ عضو خوب صورت نہ ہو لیکن وپھر بھی مجموعی طور پر وہ وجہہ اور شکیل نظر آتا ہے تو ہم اس کے کسی عضو کے خوب صورت نہ ہونے کو نظرانداز کر دیتے ہیں ۔ بالکل اسی طرح ناول کے اجزاے ترکیبی میں سے کسی ایک کی کوتاہی کو ہم نہیں دیکھیں گے بلکہ مجموعی پر دیکھیں گے کہ وہ کیسا ہے ۔ اگر اس کا مجموعی تاثر اچھا ہو تو اس کے کسی جزو کی خرابی کوئی اہمیت نہیں رکھتی ۔

ناول کی اچھائی کا انحصار صرف اس کے اجزا کی بہتری پر نہیں ہوتا ۔ اسی وجہ سے محض عظیم ناولوں میں بھی ان کے بعض اجزا میں کچھ کوتاہی ملتی اس کی وجہ سے ان کی عظمت میں کوئی فرق نہیں آتا ۔ اس وجہ سے ناول کے فن کی خوبی اور بڑائی کو سمجھنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اعلیٰ درجے اور دوسرے درجے کے ناولوں میں فرق کریں ۔ کیوں کہ موجودہ زمانے میں سینکڑوں ناول لکھے جاتے ہیں ۔ آئے دن ناولوں کا ایک سیلاب ہے جو اط چل آرہا ہے ۔ اس لیے ان میں فرق کرنا بے حد ضروری ہے اعلیٰ درجے کے ناولوں کو ممتاز کرنے کے لیے اور ان کی مختلف خصوصیات کی بنا پر ہم انھیں سنجیدہ ناول Serious Navel کہیں گے اور دوسرے درجے کے ناولوں کو ان کی خصوصیت کی بنا پر Popular Navel کے مقبول ناول کہنا زیادہ بہتر ہوگا ۔ یہاں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ مقبول ناول ایسا نہیں ہے کہ اپنی کوئی افادیت نہیں رکھتے یا یہ کہ وہ بالکل لغو اور فضول ہوتے

ہیں۔ وہ جو غیر معمولی مقبولیت حاصل کرتے ہیں ان میں جاذبیت ضرور ہوتی ہے۔ وہ بہت دلچسپ بھی ہوتے ہیں۔ ان کی ساخت بھی اچھی ہوتی ہے۔ بلکہ بعض وقت تو وہ اپنی ساخت اور بناوٹ کے لحاظ سے سنجیدہ ناولوں سے بھی اچھے ہوتے ہیں۔ اگر ناول کے ظاہری اصولوں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو بہت سے مقبول ناول سنجیدہ ناولوں سے آگے نظر آئیں گے۔ اسی لیے مغربی نقادوں نے کہا ہے ناول کے فن پر ذہانت کے ساتھ تنقید کم ہی ہوتی ہے۔ بہت سے ناول نگار کردار نگاری اور پلاٹ کی تعمیر اور توصیف پر ہی قناعت کر لیتے ہیں۔ حالانکہ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اڑگر ویلاس، شکسپیر کے جتنا یا اس سے بہتر فنکار ثابت ہوگا۔ اصل میں پلاٹ کی تعمیر یا ناول کی ساخت یا صرف کردار نگاری کسی بھی ناول کو اونچا درجہ نہیں دے سکتے۔ اس لیے کہا گیا ہے کہ وہ تنقید جو صرف پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ نویسی اور اسی طرح کی دوسری اصطلاحات پر ہی مبنی ہوتی ہے بالکل فضول ہوتی ہے اسی وجہ سے یہ کہا گیا ہے بہت سے ناول جو اچھی ساخت کہلانے کے ہر طرح سے مستحق ہوتے ہیں۔ کم زور تخیل یا معمولی ذہن کی پیداوار ہوتے ہیں۔ عموماً تکنیک کا بہت زیادہ خیال رکھنا آرٹ کی ی تنزل کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس سے ناول کے مختلف حصے الگ الگ اپنی کوئی اہمیت نہیں رکھتے اور اسی بنا پر ناول کی ساخت اور اس کی بناوٹ پر زیادہ زور دینا یا اس کا بہت زیادہ خیال رکھنا کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ بلکہ یہ ہر بات ناول کے بڑے بڑے نقادوں نے تکرار کے ساتھ دہرائی ہے کہ ضرورت سے زیادہ ٹکنیک پر زور دینا یا اس کا خیال رکھنا ہمیشہ ناول کے لیے نقصان دہ رہا ہے پرسی لبک نے کہا ہے ناول میں بہت زیادہ فن کا خیال رکھا یا اس کو بالکل نظر انداز کر دینا دونوں ہی نقصان دہ ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ دنیا کے عظیم ترین ناول اس اعتبار سے ناقص رہے ہیں۔

نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار سے پریم چند تک کوئی بھی اردو ناول نگار نہیں ہے جس پر کسی نہ کسی نقاد نے اور بعض وقت متفقہ طور پر سب ہی نقادوں نے ان کے ناولوں کی ہیئت یا اس کی تعمیر و تشکیل پر اعتراض نہ کیا ہو۔ لیکن اس کے برخلاف قیس رام پوری سے لے کر ایم اسلم اور شوکت تھانوی تک اور ابن صفی تک بہت سے مقبول ناول نگار ہیئت پر بڑا ہی قابو رکھتے ہیں۔ اب دیکھنا ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جو ناول کو سنجیدگی اور عظمت بخشتی ہے۔

ناول میں زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش کرنا سب کچھ ہوتا ہے اور صرف یہی کسوٹی ناول کی بڑائی اور اس کی اہمیت کی ضامن ہے۔ ڈیوڈ ڈیچس نے دنیا کے عظیم ترین ناولوں کے فنی نقطہ نظر سے ناقص ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ وہ ہیئت کو مکمل بنانے سے اس لیے قاصر رہ جاتے ہیں کہ زندگی کا کوئی رخ جس کو وہ پیش کرنا چاہ رہے ہیں۔ وہ ان پر اس درجہ حاوی اور مسلط ہو جاتا ہے اور اس کی پیش کشی میں وہ اتنے گم ہو جاتے ہیں کہ اکثر اوقات وہ اپنے فارم یا ہیئت سے باہر نکل جاتے ہیں تاکہ زندگی کے اس رخ کو اتنی شدت کے ساتھ سامنے لائیں کہ قاری بھی اس کو پوری طرح سے محسوس کرنے لگے۔ اس لیے دنیا کا کوئی بھی سنجیدہ ناول نگار ہو یا تو اس کے پاس ناقص ہیئت ملے گی یا پھر وہ ہیئت کا کوئی نیا تجربہ کرے گا۔ نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار سے قرۃ العین حیدر تک زندگی کو بھرپور انداز میں پیش کرنے کا ہی حوصلہ ہوتا ہے۔ یہی قوت ہے جو ہیئت کی حدوں کو توڑتی نظر آتی ہے۔ ان ناول نگاروں کی ساری بڑائی زندگی کی اس بھرپور پیش کشی میں پوشیدہ ہے۔ اصل میں سنجیدہ ناول نگار فکر و خیال کو مہمیز لگاتا ہے۔ وہ قاری کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ وہ اپنی بات فکر انگیز طریقہ پر کہتا ہے۔ وہ مقبول ناول نگار کی طرح زندگی کو سطحی

انداز میں پیش نہیں کرتا۔ایسے ناول نگار صرف اس چیز کو پیش کرتے ہیں جس کے لوگ عادی ہیں اور جس کی اجازت عام رسم و رواج دیتے ہیں۔وہ جہاں تک ممکن ہو زندگی کی بدنما چیز کو پیش کرتے ہیں نہ دیکھنے اور دکھانے کی جرات کرتے ہیں خواہ وہ کتنی ہی سچی اور حقیقی کیوں نہ ہو۔اس طرح سے مقبول ناول نگار اپنی نظر کو محدود کرلیتے ہیں اور حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کی تاب رکھتے ہیں نہ اس کو بھرپور طریقے پر پیش کرنے کا حوصلہ کرسکتے ہیں۔سنجیدہ ناول نگار، قاری کو اخلاقی زندگی پر غور کرنے پر مجبور کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ حقیقت صرف وہ ہی نہیں ہے جس کو روایتی انداز میں پیش کیا گیا ہے بلکہ اس کے سوا بھی کچھ اور ہے۔سنجیدہ ناول نگار یہ بتاتا ہے کہ انسان کس درجہ مختلف ہوتے ہیں اور یہ اختلاف کیا قدر و قیمت رکھتا ہے۔یوں سنجیدہ ناول فکر انگیز ہوتے ہیں اور زندگی کے مختلف اور متضاد و تجربات کو پیش کرکے ان پر غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔اس فرق کو یوں محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ایم۔اسلم کے سارے ناول پڑھنے کے بعد بھی قاری کو وہ بصیرت حاصل ہوتی ہے اور نہ ہی زندگی کے ان تجربات کا علم حاصل ہوتا ہے جتنا کہ قرۃالعین کے ایک مختصر ناول کو پڑھنے سے حاصل ہوتا ہے۔اس فرق کو کسی بھی سنجیدہ اور مقبول ناول میں دیکھا جاسکتا ہے۔اے۔آر۔خاتون بھی متوسط گھرانے کی زندگی کو پیش کرتی ہیں اور عصمت چغتائی بھی۔لیکن دونوں کا ناول پڑھنے سے وہ زندگی کے حد درجہ مختلف اور متضاد تصورات حاصل کرتا ہے۔عصمت کا ناول پڑھنے سے وہ زندگی کے بعض پہلوؤں سے پہلی بار آگہی حاصل کرتا ہے اور ان پر غور کرتا ہے۔اس کے تجربات میں اضافہ ہوتا ہے اور وہ زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کا اپنے اندر حوصلہ بھی پاتا ہے۔اس طرح زندگی کے مختلف اور بالکل نئے اور اچھوتے پہلو اس کے سامنے آتے

ہیں ۔اور وہ ان پر غور کرنے پر مجبور ہوجاتا ہے ۔اس کے برخلاف اے ۔آر ۔خاتون کے کسی ناول کو پڑھنے کے بعد ایسا کوئی تاثر پیدا نہیں ہوتا۔اس طرح سنجیدہ ناولوں اور مقبول ناولوں میں زبردست فرق ہوتا ہے ۔یہاں پھر یہ بتا دینا ضروری ہے کہ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کے مقبول ناولوں میں کوئی بھی بات اچھی نہیں ہوتی بلکہ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ دونوں کا مجموعی تاثر بہت مختلف ہوتا ہے اور یہی تاثر ان دونوں کے فرق کو نمایاں کرتا ہے ۔اس لیے ناول کے نقادوں نے ناول کو صرف پلاٹ کردار نگاری مکالمے منظر کشی وغیرہ کے لحاظ سے جانچنے کو ناپسند کیا ہے بلکہ مجموعی تاثر کو اہمیت دی ہے ۔

یہاں یہ مسئلہ غور طلب بن جاتا ہے کہ مقبول ناول نگار کے ناول کیوں مقبول ہوتے ہیں اور کیوں سنجیدہ ناولوں کو عام طور پر مقبولیت حاصل نہیں ہوتی ۔ یہاں پھر آرٹ (Art) اور صنعت (Craft) کے فرق پیش نظر رکھنا ضروری ہے ۔سب سے پہلی بات یہ کہ جو چیز بھی آسانی سے دستیاب ہوجاتی ہے اس کو سمجھنا آسان رہتا ہے ۔ایک ہی طرح کی کئی چیزیں جب ہوں تو ان کی خصوصیات آسانی سے معلوم ہوجاتی ہیں ۔مقبول ناولوں میں چونکہ (Craft) صنعت سے کام لیا جاتا ہے اس سے لطف اندوز ہونا آسان ہوتا ہے ۔اس کے برخلاف فن کے نمونے کمیاب ہوتے ہیں ۔اس کی تحسین کے لیے ایک ذوق اور تربیت کی ضرورت ہوتی ہے ۔یہ ذوق اور تربیت ہر ایک کو حاصل نہیں ہوسکتا۔اس بات کو اس طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ جو فلمی گیت ہوتے ہیں ان کے بولوں کو ہر ایک آسانی سے سمجھ سکتا ہے ۔لیکن میر، غالب اور اقبال کی شاعری سے لطف اٹھانے کے لیے ایک خاص تربیت کی ضرورت ہوتی ہے ۔بالکل اسی طرح مقبول ناولوں کو تو سبھی پڑھ سکتے ہیں لیکن سنجیدہ ناولوں

کو پسند کرنے کے لیے ایک تربیت کی ضرورت ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ وہ مقبول ناول نگار عام لوگوں کی ذہنی سطح تک اپنے آپ کو لے جاتے ہیں اور سنجیدہ ناول نگار عام ذہنی سطح کو اونچا کر کے اپنی خاص رخ کو بھرپور اور مکمل انداز سے اس طرح پیش کرتا ہے کہ قاری کے ذہن اور اس کے عام نقطہ نظر کو مسلسل صدمے پہنچتے ہیں جن کی تاب ہر ایک قاری نہیں لا سکتا اور چونکہ سنجیدہ ناول کا مجموعی تاثر ہی اہمیت رکھتا ہے اس لیے اس ناول کو پڑھتے ہوئے قاری کو مسلسل ذہنی ریاضت کرنی پڑتی ہے۔ جس کے لیے عام قاری تیار نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ایسا قاری جو جاسوسی ناول کا رسیا ہو وہ دوستوسکی کے ناول "جرم و سزا" کو پڑھنے کی تاب نہیں لا سکتا۔ حالانکہ قتل کے واقعہ اور اس کی تفصیل دونوں میں پیش کی جاتی ہے۔ دوستوسکی ورلی کے پاس قتل کا واقعہ انسانی نفسیات اور پورے سماجی نظام کو پس منظر میں رکھ اس طرح سے پیش کیا گیا ہے کہ قتل کے تصور ہی سے قاری تھرا اٹھتا ہے اور پورے ناول میں اس قتل کے واقعہ سے پیدا ہونے والی تہہ در تہہ نفسیاتی حالتوں اور سماجی نظام کی پیچیدگیوں سے اس طرح گزرنا پڑتا ہے کہ اس کا ذہن ہر لمحہ بیدار رہتا ہے اور ہر قدم پر اس کی فکر کو مہمیز لگتی ہے۔ وہ ان ہی ذہنی جھٹکوں کی وجہ سے قتل کے واقعہ کو ایک بالکل نئی اور جداگانہ روشنی میں دیکھتا ہے اس کے برعکس جاسوسی ناول میں قتل کا واقعہ بالکل افیون کا سا اثر پیدا کرتا ہے۔ قاری کا ذہن انسانی زندگی کی گھاتوں میں الجھنے کی بجائے پولیس کی کاروائیوں میں الجھ کر آسودہ ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ سراغ رسان یا پولیس بڑی مستعدی سے تفتیش شروع کر کے ایک ایک واقعہ کو قاری کی سامنے لاتی ہے۔ قاری کا ذہن بڑی بے فکری اور آرام کے ساتھ سراغ رساں کی ان کاروائیوں کا معائنہ کرتا ہے۔ قاری اپنے ذہن کو

کسی قسم کی زحمت نہیں دیتا کیوں کہ کوئی فکر انگیز بات سامنے نہیں آتی ۔یہی حال ہر مقبول ناول نگار ہوتا ہے ۔یہاں زندگی کو اس درجہ سطحی انداز میں دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ ذہن کسی طرف منتقل ہی نہیں ہوتا ۔قاری کو اس طرح کی افیون مقبول ناول نگار طرح طرح سے دیتا ہے بعض وہ سائنسی اور نفسیاتی علم کا سہارا بھی اس سلسلے میں لیتا ہے ۔سائنس اور نفسیاتی علم کے عام ہونے سے مقبول ناول نگاروں نے بے حد فائدہ اٹھایا ہے ۔وہ بعض سائنسی اور نفسیاتی باتیں پیش کر کے ایک ذہن کے قاری کو بہت مطمئین کر دیتے ہیں ۔اس طرح ان کو نہ کسی واقعہ کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کی زحمت کرنی پڑتی ہے نہ ہی کس منظر کو موثر بنانے کی تکلیف اٹھانی پڑتی ہے اس طرح علم نفسیات سے آج کے ہر مقبول ناول نگار نے موقعہ بے موقعہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے ۔جاسوسی ناولوں میں بھی اس سے فائدہ اٹھاکر ہر جاسوسی ناول نگار اپنی دانست میں اپنے کرداروں کا الٹا سیدھا نفسیاتی تجربہ کرتا نظر آتا ہے ۔بعض وقت یہ ناول نگار اپنی نفسیاتی معلومات کو جا بے جا صرف کرتے نظر آتے ہیں ۔حالاں کہ ناول میں بعض معلومات کو اکٹھا کر دینے سے ناول کی ادبی اہمیت نہیں بڑھتی اور نہ ہی وہ سنجیدہ ناولوں میں اس وجہ سے شمار ہو سکتا ہے ۔اس لیے ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ ایک ناول چین کی زندگی کے بارے میں اگر گھر بیٹھے اچھی معلومات فراہم کر دے تو اس سے اس ناول کی جداگانہ اہمیت ضرور ہوجائے گی ۔اور وہ اچھا معلوماتی اور صحافتی ناول کہلائے گا یہ ناول اپنی معلومات کی وجہ سے درجہ اول کا سنجیدہ ناول نہیں کہا جاسکتا ۔اردو میں بھی بعض اچھے معلوماتی ناول لکھے گئے ہیں ۔مثال کے طور پر مویدالوین حسن کا ناول عاصمہ (۱۹۳۹) یہ ناول اگرچہ غیر معروف ہے لیکن حیدرآباد کی ڈیوڑھیوں کی زندگی کے

بعض گوشوں پر سے بہترین طریقے پر نقاب اٹھاتا ہے ۔اس اعتبار سے یہ ناول اہمیت بھی رکھتا ہے گو یہ اچھا معلوماتی ناول ہے ۔لیکن یہ ناول صف اول کے ناولوں میں جگہ نہیں پا سکتا۔ کیوں کہ اس کا مجموعی تاثر بھرپور اور عمدہ نہیں ہے ۔اس وجہ سے یہ بات کہی گئی ہے کہ چین کی زندگی کو ناول کے روپ میں پیش کرنے پر ایک ادبی نقاد و اس کو یہ کہہ کر نظرانداز کر سکتا ہے کہ وہ ادبی معیار پر پورا نہیں اترتا۔اس لیے ایسے تمام ناول جو بعض اعتبار سے اہم ہونے کے باوجود ادبی قدر و قیمت نہیں رکھتے ان کو اہمیت نہیں دی جا سکتی۔

سنجیدہ ناولوں اور مقبول ناولوں میں ایک اور بھی فرق ایسا ہوتا ہے جس کی وجہ سے سنجیدہ ناول نگار، مقبول ہونے نہیں پاتے۔ سنجیدہ ناول جو کہ ایسے دماغ کی پیداوار ہوتے ہیں ۔جس نے اپنی اور اپنے اطراف کی زندگی کا بڑی سنجیدگی اور غور و فکر کے ساتھ مطالعہ کیا ہے ۔اس لیے اس میں وہی گہرائی اور تفکر آجاتا ہے جس کو ایک عام قاری کا ذہن بغیر کوشش کے قبول نہیں کر سکتا۔اس کے علاوہ سنجیدہ ناول نگار زندگی کا کوئی اہم گوشہ ایک بالکل نئے اور اچھوتے زاویہ سے دیکھتا ہے اور دکھاتا ہے ۔اس لیے مصنف کے نقطہ نظر سے زندگی کو دیکھنے میں دقت پیش آتی ہے ۔اور بغیر کوشش کے اس مخصوص زاویے سے نہ تو زندگی کو دیکھا جا سکتا ہے اور نہ ہی اس کو سمجھا جا سکتا ہے ۔اس لیے قاری سنجیدہ ناولوں میں دلچسپی بھی بہت کم پاتے ہیں ۔اس لیے گرین وائیل ہکس نے کہا ہے کہ آج کے سنجیدہ ناول میں پہلے کے بڑے ناولوں کی طرح مقبولیت حاصل کرنے کے عناصر ہوتے ہیں لیکن یہ عناصر اتفاقی ہوتے ہیں ۔ کیوں کہ سنجیدہ ناول نگار کا بنیادی مقصد تو قاری کے تخیل اور خیال کو مہمیز لگانا ہے اور ایک ذہنی ریاضت کے لیے قاری کو مجبور کرنا ہے ۔اس کے برخلاف مقبول ناول

نگار کا قطعی یہ مقصد نہیں ہوتا کہ وہ قار کو ذہنی طور پر بیدار کرے۔ اس کا بنیادی مقصد تو اپنی مقبولیت بڑھا کر اپنی تجارت کو فروغ دینا ہوتا ہے۔ اس وجہ سے اس عدم توجہی کے دور میں مقبول ناول نگار بہت اطمینان سے رہتا ہے کیوں کہ وہ اپنے قاری سے کوئی دل مطالبہ نہیں کرتا بلکہ اس کا قاری اس سے جو مانگتا ہے وہ اس کو دینے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی مانگ کو ہر ممکن طریقے سے پورا کر دیتا ہے لیکن سنجیدہ ناول نگار اس کے بالکل برعکس عوام کی مانگ کو بالکل ر[illegible]یتا ہے۔ وہ زندگی کے اس تجربے کو جو اس پر گہرا اور شدید اثر چھوڑتا ہے اس کو پیش کرتا ہے۔ اس لیے عوام کی مانگ کا خیال کیے بغیر سنجیدہ ناول نگار وہی لکھتا ہے جو اسے لکھنا ہے۔ یوں سنجیدہ ناول نگاروں اور مقبول ناول نگاروں میں بڑا فرق ہے اور اس فرق کی بنا کر سنجیدہ ناول نگار بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور زندگی کی بھرپور آگہی اور پیش کشی کے ذریعہ عہد آفریں کارنامہ انجام دیتے ہیں۔ اصل میں زندگی کا یہی گہرا تجربہ ان کے ناولوں کو وقیع بناتا ہے۔ ہر بڑا ناول نگار جب وہ شدید تجربہ حاصل کرتا ہے تو اس تجربے کو دوسرے تک پہچانے کی قدرت بھی رکھتا ہے۔ درحقیقت زندگی کے تجربات کو شدت سے محسوس کر کے دوسروں تک پہنچنے کا نام ہی فن ہے۔ لیکن اس اہم تجربے کو دوسرے تک اس طرح پہنچانا کہ وہ بھی اس کی شدت اور اہمیت کو محسوس کریں بہت مشکل کام ہے اس کے لیے شدید ریاضت کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی وجہ سے کہا گیا ہے کہ "معجزۂ فن" کی نمود "خون جگر" کے بغیر ممکن نہیں۔ اسی وجہ سے "جنبش" کو ریاضت کرنے کے فن سے تعبیر کیا گیا ہے۔ دنیا کے عظیم ترین ناول نگار ریاضت اور شدید محنت سے اپنے ناولوں کو خوب سے خوب تر بنا سکے ہیں۔ یہی خصوصیت سنجیدہ ناول نگاروں کو اہمیت بخشی ہے اور اسی وجہ سے سنجیدہ ناول بے

حد کم لکھے جاسکتے ہیں لیکن مقبول ناول نگار بے شمار ناول لکھ سکتے ہیں ۔ سنجیدہ ناول اس لیے کم لکھے جاتے ہیں کہ نہ صرف سنجیدہ ناول نگار اپنے ناول کو خوب خوب تر بنانے کے لیے ریاضت کرتا ہے بلکہ اس کی سب سے بڑی اور اہم ترین وجہ یہ ہے کہ سنجیدہ ناول نگار اس وقت قلم اٹھاتا ہے جب زندگی کا کوئی گہرا اور بھرپور تجربہ اس کو اس کے اظہار پر مجبور کر دیتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ زندگی کے بڑے اور گہرے تجربے بار بار حاصل نہیں ہوتے ۔ اس وجہ سے سنجیدہ ناول بہت کم لکھے جاتے ہیں ۔ اس کے برخلاف مقبل ناول نگار پچاسوں بلکہ سینکڑوں ناول لکھ جاتے ہیں ۔ ایم ۔ اسلم، قیس رام پوری، نسیم مجازی، خاں محبوب طرزی ابن صفی وغیرہ کے ناولوں کی تعداد اب بیسیوں سے نکل کر پچاسوں اور شاید سینکڑوں تک بھی پہنچ جائے ۔ ایسے سب ہی ناول نگار جو مقبول ہوتے ہیں وہ تجارتی مانگ کے مطابق اپنے ناول لکھتے ہیں ۔ اس لیے ان کی تعداد بڑھتی ہی جاتی ہے ۔ اصل میں یہ ناول نگار ایک فارمولا یا سانچا بنالیتے ہیں ۔ جس کے مطابق ناول گھڑتے یا ڈھالتے ہیں ان تمام باتوں سے ظاہر ہے کہ سنجیدہ ناول غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں اور ان میں اور مقبول ناولوں میں فرق کرنا اور ان کے مقام کا تعین کرنا بے حد ضروری ہے ۔ اس لیے یہاں اس فرق کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ۔

ناول کے فن کی خصوصیت کا احاطہ کرنے کے لیے مذکورہ بالا تمام باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے ۔

نشتر پہلا ہندوستانی ناول ؟

تنقید جب تحقیق سے عاری ہوتی ہے تو وہ کسی بھی تحقیق کو " مفروضہ " اور کسی بھی مفروضہ کو تحقیق سمجھ لیتی ہے ۔ اس بات کی روشن مثال ڈاکٹر شمیم حنفی کا " نشتر " پر تنقیدی تبصرہ ہے ۔ جو " ذہن جدید " (شمارہ ۸ جون ۔ اگست ۱۹۹۶ء) میں شائع ہوا ہے ۔ قصہ یہ ہے کہ قرۃ العین نے " نشتر " کا ترجمہ انگریزی میں A NAUTCH GIRL کے عنوان سے کیا ہے معلوم نہیں انھوں نے " پیش لفظ " اور " پس لفظ " کے طور پر کیا لکھا ہے ۔ کیونکہ یہ کتاب ابھی تک حیدرآباد میں دستیاب نہیں ہے ۔ یوں بھی قراۃ العین ہماری تخلیقی فنکار ہیں ۔ اس حیثیت سے ان کی عظمت اور اہمیت سے انکار کفران ادبی ہوگا ۔ لیکن اس ناول کے بارے میں قراۃ العین نے جو کچھ کہا ہے ۔ اس کو قبول کر لینا ضروری نہیں ۔ ڈاکٹر شمیم حنفی اردو ادب کے نقاد بھی ہیں اور استاد بھی ہیں ، تحقیقی کام بھی کر چکے ہیں ۔ تعجب ہے کہ انھوں نے صنف ناول پر اب تک ہندوستان کی مختلف زبانوں میں جو تحقیقی کام ہوا ہے اس کو بیک جنبش قلم " مفروضہ " قرار دیا ہے ان کا استدلال یہ ہے کہ چونکہ ہندوستان کہانی کہنے کی عظیم روایات رکھتا ہے ۔ اس لیے یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ انگریزی تسلط سے جو حالات پیدا ہوئے تھے ان کی وجہ سے اور مغربی ادب کے زیر اثر ہندوستان میں ناول کو فروغ حاصل ہوا ہے ۔ ان کے کہنے کے مطابق یہ ہندوستان میں قصہ گوئی کا لازمی اور منطقی نتیجہ ہو سکتا ہے ۔ اگر اس استدلال کو مان لیا جائے تو پھر غزل ، مثنوی ، قصیدہ اور مرثیے کی ہندستانی بنیادوں کی کھوج نئے سرے سے ہونی چاہئے ۔ پہلی بات

یہ کہ ایسی کوشش اگر ابھی تک نہیں ہوئی ہے تو ضرور ہونی چاہیئے ۔ لیکن ایسی جستجو نہ صرف ہوئی ہے بلکہ ان میں جس حد تک ہندوستانی رنگ و آہنگ آیا اس کو بھی نمایاں کیا گیا ہے ۔ دوسری بات یہ کہ جو اصناف دوسری زبانوں کی ادبیات میں مروج تھیں فروغ پا چکی تھیں ہم نے ان سے اثر قبول کیا ہے ان سے استفادہ کیا ہے ۔ ان کو ماڈل بنایا ہے ۔ ان کے نام تک کو اپنا لیا ہے تو اس کا اعتراف ہونا چاہیئے ۔ اس پورے تاریخی اور تہذیبی عمل کو فراموش کر کے نئے سرے سے تمام باتوں پر غور کریں صرف اس بنا پر کہ ایک کتاب ترجمہ در ترجمہ ہو کر ہمارے سامنے آتی ہے ۔ ہم اپنی ساری تحقیق و تاریخ کو بالائے طاق رکھکر ایسا کرنے پر آمادہ ہو جاتے اگر شمیم حنفی نے ہندوستانی ناول اور "نشتر" پر اب تک جو تنقید اور تحقیق ہوئی ہے اس کی مدلل نفی کرتے ہوئے یہ دعویٰ کیا ہوتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس پر جو تحقیقی و تنقیدی کام ہوا ہے، یا تو اس سے عدم واقفیت کی وجہ سے یہ دعویٰ کیا گیا ہے یا پھر اس کو یکسر نظر انداز کرنے کی جرات ناقدانہ کی گئی ہے ۔

"نشتر" کا انگریزی میں جو ترجمہ ہوا ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر شمیم حنفی کا مضمون یوں شروع ہوتا ہے ۔

> "حسن شاہ کے ناول نشتر کا یہ ترجمہ A NAUTCH GIRL اور اس کی یہ باز دریافت ہندوستانی ناول، خاص طور پر اردو ناول کا ایک معنیٰ خیز واقعہ ہے" ۔

ڈاکٹر شمیم حنفی کی یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ کوئی ناول بنگالی یا مرہٹی یا فارسی میں لکھا گیا ہے اور اسکا ترجمہ انگریزی ہوا ہے تو یہ اردو کا معنی خیز واقعہ کیوں کر بن سکتا ہے ۔ اگر یہ دعویٰ کیا جاتا کہ ہندوستان میں ناول کا آغاز اردو میں ہوا ہے تب

بھی ایک بات تھی جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے یہ بحث تو ہوتی رہی ہے کہ اردو کا پہلا ناول کون سا ہے۔ لیکن کسی نے بھی شاید اس سے پہلے یہ دعویٰ نہیں کیا ہے کہ اردو میں جو پہلا ناول لکھا گیا ہے اس سے ہندوستان میں ناول نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ناول "نشتر" حسن شاہ سے منسوب کرنا۔ بے بنیاد بات ہے قراۃ العین نے ناول "ناچ گرل" کے "پیش لفظ" اور "پس لفظ" میں کیا لکھا ہے میں اس سے پوری طرح واقف نہیں ہوں۔ البتہ انھوں نے اپنے مضمون "چاندنی بیگم کی واپسی" (ماہنامہ طلوع افکار "نومبر ۱۹۹۱ء شمارہ: ۱۱ جلد ۲۲) میں اپنی تحقیق کا جو خلاصہ لکھا ہے اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ترجمہ انگریزی میں کرنے کے بعد اس کا تعارف لکھنے کے لیے انھوں نے بہت ریسرچ کی ہے نشتر کے کلن صاحب "میجر جان کولن" ہیں اور ان کی قبر موجود ہے "نشتر" میں جن انگریز چھاونیوں کا ذکر ہے وہ بھی حقیقت میں موجود تھیں عہد آصفی میں بنائی گئی مصوروں کی تصویروں میں بہت بڑے سائز کی تصاویر ناچ گرلز اور ان کے سازندوں کی لندن کے ایک پرائیویٹ ذخیرے میں موجود ہیں۔ ان میں سے ایک تصویر کیا پتا خانم جان اور اس کے طائفے کی ہی رہی ہو اس تحقیق سے یہی ثابت ہوتا ہے، کہ اس کتاب کے سارے واقعات اور سارے کردار حقیقی ہیں لیکن اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ ناول سید حسن شاہ کا لکھا ہوا ہے۔ کیوں کہ سید حسن شاہ نے فارسی میں جو قصہ لکھا ہے وہ ایک سچا واقعہ ہے سجاد حسین انجم کسمنڈوی نے اس سچے واقعے کو ناول کا روپ دیا ہے یہ دعویٰ اس وقت تک قائم رہے گا جب تک کہ حسن شاہ کا فارسی قصہ نہیں بلکہ "ناول" ہم کو حاصل نہیں ہو جاتا۔ اگر قرۃ العین، حسن شاہ کے فارسی ناول کا راست طور پر انگریزی میں ترجمہ کرتیں تو یہ دعویٰ قابل قبول تھا۔ قرۃ العین نے سجاد حسین انجم کے ترجمے کو

سامنے رکھا ہے۔جیسا کہ شمیم حنفی نے بھی لکھا ہے:۔

"نشتر کے مصنف حسن شاہ نے یہ کتاب سوانحی طور پر ۱۷۹۰ء میں ہندوستانی فارسی میں لکھی تھی ۔اس کا اردو ترجمہ اصل کتاب کی تصنیف کے سو برس بعد شائع ہوا مترجم سجاد حسین کسمنڈوی کے اردو ترجمے کی اشاعت کے بھی مزید سو برس بعد قرۃ العین نے اس قصے کو انگریزی میں منتقل کیا"۔

حسن شاہ کا فارسی میں لکھا ہوا قصہ عام طور پر دستیاب نہیں ہوتا قصہ حسن شاہ نے لکھا ہے یہ بھی ہم کو سب سے پہلے سجاد حسین انجم ہی کے ذریعہ سے معلوم ہوتا ہے نشتر کا ایک نسخہ میرے پاس بھی موجود ہے جس کے سرورق پر لکھا ہوا ہے۔

"نشتر جس کو ایک نہایت سچے فارسی زبان کے قصے سے بہت پر اثر فصیح اردو میں منشی سجاد حسین صاحب کسمنڈوی تخلص بہ انجم، ملازم سرکار آصفیہ حضور نظام دکن نے ترجمہ کیا"۔

اس کے بعد "پیشکش" میں "حقیر ترترجمہ" اکبر الدین خان صاحب تعلقدار ریاست حضور نظام دکن کے نام معنون کیا گیا ہے۔اس کے بعد "التماس مترجم" میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے بھی صاف محسوس ہوتا ہے کہ اصل قصہ ممکن ہے انھوں نے سید حسن شاہ سے لیا ہو۔لیکن اس میں کئی اشارے ایسے ملتے ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس سچے قصے کو سجاد حسین نے ناول کا روپ دیا ہے اسی وجہ سے میں نے بھی اسے "طبع زاد" تخلیق لکھا ہے۔قرۃ العین حیدر اسی بنا پر لکھتی ہیں۔

"نشتر" جیسے اردو ناول کے ایک مورخ نے مترجم کی طبع زاد تخلیق بتایا ہے"۔

شاید انھوں نے میری ہی جانب اشارہ کیا ہے۔ کیونکہ وہ راقم کو "اردو ناول کا مورخ لکھتی ہیں۔ اس کو "طبع زاد" تخلیق کہنے کی کئی وجوہات ہیں سب سے پہلی وجہ تو یہی ہے کہ حسن شاہ نے اگر کوئی قصہ لکھا بھی تھا وہ سوانحی تھا اور "سچا واقعہ" تھا۔ اس کی حیثیت تاریخی تھی "افسانوی" نہیں تھی۔ شکسپیر نے اپنے کئے ڈرامے تاریخی واقعات پر لکھے ہیں۔ "تاریخی واقعہ" کو ڈرامائی شکل دینے کی وجہ سے ہم اس کو اس ڈراما کا خالق کہتے ہیں۔ اور اسکی تخلیق کو "طبع زاد" کہتے ہیں۔ جو واقعہ اس نے پلوٹارک ہالن شڈ یا کسی اور مورخ سے اخذ کیا ہے۔ اس کے بارے میں یہ کسی نے نہیں لکھا ہے کہ یہ ڈراما کسی مورخ کا لکھا ہوا ہے۔ اگر ہم انجم کے لکھے ہوئے "ناول" کو حسن شاہ سے منسوب کریں گے تو یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ ہم شکسپیر کے لکھے ہوئے ڈرامے کو پلوٹارک ہالن شڈ سے منسوب کریں۔ یہ "سچا واقعہ" تھا اس کی صراحت نہ صرف سرورق پر ہوتی ہے بلکہ "التماس مترجم" کے طور پر سجاد حسین انجم نے اس بات کو یوں دہرایا ہے:

> "ایک فارسی قصے کا ترجمہ ہدیہ ناظرین ہے۔ اس کتاب کے تفصیلی حالات کے واسطے ایک مستقل دیباچہ درکار تھا۔ مگر نہ میں بالکل بالفصل لکھ سکتا ہوں اور نہ امید ہے کہ اس کے ملاحظہ کی تکلیف گوارا کی جائے گی۔ مختصر یہ کہ اصل کتاب سیدھی سادھی فارسی، ہندی آمیز زبان میں قلمی میرے پاس موجود ہے۔ سال تصنیف ۱۲۰۵ اور کتابت ۱۲۱۷ھ شریف مصنف نے اپنے عشق و محبت کا واقعہ نہایت سادہ الفاظ و عبارت میں لکھا ہے تصنع غالباً بہت ہی کم اور سچا واقعہ ہے"۔

اس سچے واقعہ کو انھوں نے ناول کا جس طرح روپ دیا ہے اس کے بارے میں دیباچہ ہی میں لکھتے ہیں۔

"البتہ جن حضرات نے اصل کتاب دیکھی ہے۔ وہ اس ترجمہ کو بھی ملاحظہ فرمائیں گے۔ تو میری جگہ کاوی اور خو بنانہ دل کی رنگ آمیزیوں کی داد دیتے ہی بن پڑے گی۔"

اس کے علاوہ وہ اپنی جگر کاوی اور خوبنانہ دل کی رنگ آمیزیوں کا مقابلہ اس وقت جو ناول لکھے جارہے تھے اس سے کرتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

"آج فسانہ نگاری اور ناول نویسی کی معجز نما ترقی انشاء پردازان وقت کی عالی دماغی اور روشن خیالی کی بدولت بہت اونچے مقام پر ہے جہاں تک میرا اور اک ٹھوکر پر ٹھوکر کھا کر بھی نہیں پہنچ سکتا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اگر ان کا کمال اعلیٰ درجہ پر ہے تو میری بے کمائی بھی اپنی شان تنزل میں اکیلی نظر آئے گی"۔

اس بیان سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اس زمانے میں اردو میں کئی ناول لکھے جاچکے تھے اور ان ناولوں کا مطالعہ انجم نے کیا بھی تھا۔ اسی لئے انھوں نے بڑے انکسار کے ساتھ دوسروں کے "کمال" اور اپنی "بے کمالی" کا ذکر کیا ہے۔ اگر یہ قصہ ابتداء ہی میں یعنی حسن شاہ ہی نے ناول کی شکل میں لکھا ہوتا تو یہاں ان تمام باتوں کا ذکر انجم قطعی نہ کرتے وہ شخص جو اپنے آپ کو "مترجم" کہہ رہا ہے وہ کیوں حسن شاہ کی ناول نگاری کا اعتراف نہ کرتا۔ انجم کا یہ انکسار ہی بتاتا ہے کہ انھوں نے اس سچے قصے کو ناول کی شکل دی ہے۔ نشتر کے بارے میں یہ احساس اکثر ناقدین کو رہا ہے کہ اردو کا یہ ایک اہم ناول ہے اور "طبع زاد" ہے۔ شاید سب پہلے عزیز احمد نے اپنی کتاب "ترقی

پسند ادب" میں ۱۹۴۵ء میں اس ناول کی اہمیت یوں ظاہر کی ہے:

"سجاد حسین کسمنڈوی نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا۔ معلوم نہیں اصل فارسی کتاب کہیں باقی بھی ہے یا نہیں اور ترجمہ چند بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے اور اس صنف کے بہترین مغربی ناولوں کے مقابل پیش کیا جاسکتا ہے۔ تفصیلات ایک ایسی زندگی سے پردہ اٹھاتے ہیں۔جو اگر یہ ناول نہ لکھا جاتا تو شاید ہمیشہ فراموش اور نامعلوم رہتی۔ انگریزی قبضہ کے ابتدائی زمانے میں شریف انگریزوں کی نوکر ڈیرہ دار طوائفوں دونوں طبقوں کا ادبی ذوق حافظ کی غزلوں کا زندگی پر اثر اور کوئی کتاب اس زمانے کی زندگی کے اس پہلو پر روشنی نہیں ڈالتی اور اس پس منظر سے خانم جاں کے پوشیدہ اور والہانہ عشق کا قصہ ابھرتا ہے"۔(ترقی پسند ادب ۱۸۲)

عزیز احمد کے بعد مبارز الدین رفعت اور اختر انصاری نے اس ناول کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ اختر انصاری نے اس ناول کے بارے میں اہم تنقیدی مضمون لکھا ہے۔اختر انصاری نے "اردو ناول کا آغاز اور ابتدائی نشو نما" کے عنوان سے ایک مضمون ۱۹۵۰ء میں لکھا تھا۔جو ان کی کتاب "مطالعہ اور تنقید" میں شامل ہے انھوں نے اردو ناول کے ارتقائی سفر میں اس ناول کو ایک اہم سنگ میل قرار دیا ہے۔اس ناول کو وہ مقام حاصل نہیں جس کا وہ مستحق تھا۔اس ناول کو نظر انداز کرنے کی وجہ شاید اس کا اختصار ہے۔دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے "یہ طبع زاد تصنیف نہیں محض ترجمہ ہے، اس کے فوراً بعد ہی وہ کہتے ہیں مگر سوال یہ ہے کہ یہ در

حقیقت ترجمہ ہے ؟" ۔ پھر وہ لکھتے ہیں کہ اس طبع زاد تصنیف کو منشی سجاد حسین نے "براہ راست" اپنے ذہن و قلم سے منسوب کرنا مناسب نہ خیال کیا ہو اور بات کو بنانے کے لیے یہ ظاہر کرنا ضروری سمجھا کہ کوئی طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ محض ایک ترجمہ ہے، ان کا خیال ہے کہ اس زمانہ کی اخلاقی قدروں کے پیش نظر سجاد حسین نے "عشق بازی" کام جوئی اور چوما چاٹی کی اس بے محابا داستان کو ایک طبع زاد تخلیق کے طور پر پیش کرنا۔۔۔اپنی بزرگی اور متانت کے منافی خیال کیا ہو۔اختر انصاری اس بات کو عین ممکن اس لیے سمجھتے ہیں کہ دنیائے ادب میں ایسی مثالیں ملتی ہیں۔جیسے J.J. Morrries نے اپنی مشہور انگریزی ناول "حاجی بابا آف اصفہان" اپنے ایرانی دوست کے خود نوشت سوانح حیات کا انگریزی ترجمہ کہہ کر پیش کیا۔اور پھر اس فارسی مسودے کے حصول کے سلسلے میں لمبا چوڑا من گھڑت قصہ بھی بیان کیا۔ اس کے بعد انھوں نے ناول کے پلاٹ کی نوعیت قصے کے ارتقاء واقعات کے اتار چڑھاو کی بنا پر اسے ناول ثابت کیا ہے۔اور منشی سجاد حسین کے اس بیان کو مسترد کیا ہے کہ یہ "سچا واقعہ" ہے۔ان کے کہنے کے مطابق یہ واقعہ نہیں "افسانہ" ہے وہ یہ بھی کہتے ہیں۔کہ اس قصے کی اندرونی شہادت اس بات کی گواہی دیتی ہے کہ یہ "سچا واقعہ" نہیں "ناول" ہے۔اس ناول کا پیٹرن اور ڈیزائن بھی سجاد حسین کے خلاقانہ ذہن اور "تخلیقی عمل" کی نشاندہی کرتے ہیں۔وہ زبان و بیان کے لحاظ سے بھی اس کو ترجمہ کی قید سے آزاد کر کے تخلیق کا درجہ دیتے ہیں۔

مباز الدین رفعت نے بھی ایک مضمون "اردو کا ایک اچھوتا ناول نشتر" کے عنوان سے لکھا ہے۔یہ مضمون پہلے نقوش کے کسی شمارے میں چھپا تھا۔جو مجھے دستیاب نہیں ہوا۔البتہ "حیدرآباد کے ادیب" حصہ دوم مرتبہ ڈاکٹر زینت ساجدہ

میں "نقوش" کے حوالے سے شامل کتاب کیا گیا ہے۔ جس میں ان کا بھی یہی خیال ہے کہ یہ طبع زاد ناول ہے وہ لکھتے ہیں۔

"داستان کا ڈھانچہ تو منشی صاحب نے سید حسن شاہ سے لیا ہے لیکن اس کو دل کش انداز میں ڈھال کر بیان کیا ہے"۔

ان تمام دلائل کی روشنی میں راقم الحروف نے اس ناول کے بارے میں مزید تحقیق کی مختلف بیرونی شہادتوں سے بھی یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ "نشتر" سجاد حسین انجم کسمنڈوی کی تخلیق ہے۔ کیونکہ انھوں نے خود اپنی ایک دوسری کتاب "حیات شیخ چلی" میں لکھا ہے

"ایک ناول لکھ ڈالا جس کو نشتر کہتے ہیں"۔

سجاد حسین کا یہ لکھنا کہ "یہ ناول ان کا لکھا ہوا ہے۔ اس ناول کے طبع زاد ہونے کا اتنا مستحکم ثبوت ہے کہ مزید کسی شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ اگر انہوں نے یہ قصہ کہیں سے اخذ بھی کیا ہے تو بھی اس کے طبع زاد ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ کیونکہ اس قصے کو ناول کا رنگ روپ انھیں نے دیا ہے۔ اس ناول کی سر خروئی ان کی "جگر کاوی اور خونبانہ دل کی رنگ آمیزیوں" کا نتیجہ ہے۔

اس کے علاوہ ان کی ایک اور کتاب "کائنات" میں جو حالات بیان ہوئے ہیں اس میں اور "نشتر" میں ایسی مماثلتیں ملتی ہیں۔ جس سے نہ صرف اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ "نشتر" طبع زاد ناول ہے بلکہ یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ یہ بڑی حد تک سجاد حسین کی زندگی پر استوار ہوا ہے۔ کائنات میں بھی انھوں نے عمومیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور تمثیلی طور پر یہ بتایا ہے کہ ہر انسان دنیا میں بچپن، جوانی اور بڑھاپے کی منزلوں سے گزرتا ہے اور زندگی میں مختلف حالات سے دوچار ہوتا ہے۔

"کائنات" میں جو حالات پیش کئے گئے ہیں ۔ وہ بھی خود انھیں کے ہیں ۔ اس بات کی تصدیق ان کی زندگی کے حقیقی حالات اور "کائنات" میں جو زندگی پیش کی گئی ہے ۔ ان دونوں کی مطابقت سے ثابت ہے ۔ "پیدائش" کے عنوان سے انھوں نے لکھا ہے:

"۱۴/ رمضان ۱۲۷۴ھ کو قریب صبح صادق ہم بڑے جیل خانے میں آئے ۔"

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے مبشر علی صدیقی کے دریافت کرنے پر سجاد حسین کے جو حالات بیان کیے ہیں اس میں ان کی عمر کے متعلق بتایا گیا ہے ۔

"منشی سجاد حسین انجم ۱۹۰۲ء یا ۱۹۰۳ء میں ۔۔۔۔۔ انتقال کر گئے ۔ پینتالیس چھیالیس کے قریب عمر پائی: (آج کل ۱۵/ جون ۱۹۴۹ء)

اس طرح انجم کی پیدائش ۱۸۵۶ء قرار پاتی ہے ۔ جو ۱۲۷۴ھ کے مطابق ہوتی ہے اسی طرح ایک اور جگہ وہ "کائنات" میں لکھتے ہیں: ۔

"پانچ وقت کی حاضری اپنے اوپر فرض کر لی ۔ جو ایک خاص دربار میں ہوتی تھی"

بالکل یہی بات ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے بھی بتائی ہے:

"صورت یا وضع قطع سے مذہبیت نہ ظاہر ہوتی تھی ۔ مگر تھے مذہبی آدمی "نماز روزے کے بہت سختی سے پابند تھے" ۔

"کائنات" میں بھی انھوں نے اپنی وضع قطع کے بارے میں جو لکھا ہے ۔ اس سے ڈاکٹر صدیقی کی بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے ۔ اس کتاب میں اس کا مرکزی کردار اپنے متعلق لکھتا ہے ۔

"ہائیں یہ میرا ہی سایہ ہے واللہ کتنا ہے ۔ ٹوپی کی کجی پرچھائیں میں خود مجھ سے داد طلب ہے.... لباس میں ایک نئی تراش نکالی ہے ۔"

"نشتر" کا ہیرو حسن شاہ بھی "خوشرو ہے اور نماز کا پابند ہے۔ لیکن کائنات میں انجم نے اپنے شباب کے بارے میں راست طور پر کچھ کہنے سے وانستہ گریز کیا ہے۔ حالانکہ پیدائش، بچپن اور زندگی کی دوسری تفصیلات ملتی ہیں۔ لیکن جوانی کے تعلق سے کہتے ہیں، یہ بناؤ ہم نے خوب بگڑنے کے لئے کیا ہے، کبھی یہ کہتے ہوئے کترا کے نکل جاتے ہیں کہ "اگر میں اپنی بے کاریاں اور دیوانگیاں لکھنے بیٹھوں تو یہ کتاب ختم ہی نہ ہو۔ ،، لیکن ان بے کاریوں ،، اور دیوانگیوں ،، کی تفصیل بیان کئے بغیر بھی نہیں رہا جاتا۔ اس لئے ایک رسیا آشفتہ مزاج دوست کے پردے میں وہ سب کچھ بیان کر دیا ہے جو ان پر بیتی تھی!

> "قسمیں کھاتے تھے کہ برسوں حسینوں کی پرستش کی ہے۔ آدھی رات ادھر آدھی رات ادھر اور میں ہوں کہ کسی کوٹھے کے نیچے پہرہ دے رہا ہوں.... ذری ان کی آنکھ پھری کلیجہ مسوس لیا۔ ذرا انھوں نے مسکرا دیا اور میں نے سجدہ کیا انھوں نے آدھی بات پوچھ لی.... میں نے اپنے کو طور پر سمجھا.. انھوں نے خط کا جواب لکھا اور میں نے وحی آسمانی خیال کی۔ انھوں نے کلیجہ مسوس کر سسکی لی اور میں تڑاق سے گر پڑا.... وہ شکوہ کرنے بھی نہ پائے تھے میں نے غلاف کعبہ تھام لیا.... وہ خلوت میں ملے اور میں سامنے بٹھا دیا گیا.... وہ روٹھ کے اٹھے اور میں غش میں گرا۔

کائنات

اس اجمال کی تفصیل "نشتر" ہے جنھوں نے "نشتر" کا مطالعہ ہے وہ صاف طور پر محسوس کرلیں گے کہ کس طرح سے انہی باتوں کو افسانوی رنگ و آہنگ میں سمو

دیا گیا ہے۔ حسن شاہ اور خانم کی والہانہ محبت میں بھی یہی تیزی اور تندی شروع سے آخر تک ملتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات قابل توجہ ہے۔ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے بیان کے مطابق:۔

"مرزانہ بسر کرتے اور مالی مشکلات کا سامنا رہا کرتا"

(ماہنامہ "آج کل" ۱۵/ جون ۱۹۴۵ء)

"نشتر" میں بھی حسن شاہ اور خانم کے درمیان سب سے بڑی رکاوٹ حسن شاہ کی مالی مجبوریاں ہوتی ہیں۔ بلکہ اس پوری ٹریجڈی کا تاثر اسی مجبوری کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے حسن شاہ منگ نامی انگریز کے ہاں ملازم ہے اور خانم چونکہ منگ صاحب کی منظور نظر ہے۔ اس لئے حسن شاہ اور خانم دونوں ایک دوسرے سے شدید طور پر محبت کرنے کے باوجود اپنی محبت کو اپنے سینوں میں چھپائے ہوئے ہیں۔ ادھر خانم کے سرپرست بھی ایک قلاش آدمی کی طرف زیادہ توجہ کرنا کب پسند کر سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نکاح کے بعد بھی یہ محبت کے مارے اپنے جائز تعلقات پر بھی پردہ ڈالے رہتے ہیں۔ بعد میں بھی جب خانم دوسری جگہ چلی جاتی ہے تب بھی حسن شاہ اپنی انہی مجبوریوں کی بنا پر اس سے نہیں مل سکتا۔ حالانکہ جدائی کا صدمہ خانم کے لئے جان لیوا ثابت ہوتا ہے۔ وہ اس صدمے سے تڑپتی ہے اور حسن شاہ کو صرف ایک بار آجانے کے لئے بڑا پر اثر خط لکھتی ہے:۔

"اے کاش کچھ بھی ہو مگر تم آجاتے تو میں از سر نو زندہ ہو جاتی۔ اب مجھے کوئی تمنا نہیں، کوئی آرزو نہیں، بجز اس کے کہ خداوند عالم اپنے حبیب پاک کے تصدق میں اک دفعہ تمہاری صورت دکھادے اور خاتمہ بخیر کرے میں تمھیں اپنے سر کی قسم دیتی ہوں کہ میرا یہ حال

معلوم ہونے سے ہرگز رنج نہ کرنا ہاں جہاں تک ممکن ہو جلد آنے کی کوشش کرنا ایک ایک لمحہ مجھے سال ہا سال سے زاید ہے.... میرے پیارے سب باتوں کو جانے دو بیمار کی عیادت کرنا، مسنون ہے اس کا لحاظ کرو اور چلے آؤ"۔

اس طرح "نشتر" اور ان کی دوسری کتاب "کائنات" اور ان کی حقیقی زندگی میں جو اندرونی ربط ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھیں اگر کوئی "سچا قصہ" کہیں سے ملا بھی تھا تو وہ خود ان کی زندگی سے اتنا مطابق تھا کہ اس کو انھوں نے ناول کی صورت میں ڈھال دیا۔یہ بات قرۃ العین حیدر سے بہتر اور کون جان سکتا ہے کہ زندگی کے سچے اور حقیقی واقعات کو ناول نگار اور افسانہ نگار کس طرح سے اپنی فنکاری کے لئے خام مواد کی طرح استعمال کرتے ہیں۔انھوں نے دوسروں کی کہی ہوئی باتوں پر یقین کرکے یہ سمجھ لیا ہے کہ حسن شاہ کے فارسی قصے میں اور "نشتر" میں "سرموانحراف" نہیں ہوا ہے۔اس کتاب کی "پس اشاعت" میں ایک نوٹ تحریر کیا ہے۔جس میں وہ لکھتی ہیں:۔

ناول کا فارسی مسودہ پٹنے کے ایک خانگی ذخیرے میں موجود ہے علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے پروفیسر اقتدار عالم خان نے فارسی مسودے اور سجاد حسن کسمنڈوی کے ترجمے کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اردو ترجمے میں فارسی اصل سے سرموانحراف نہیں کیا گیا ہے۔"

(سوغات (۳) ستمبر ۱۹۹۲ء

"سرموانحراف" والی بات کس قدر غلط ہے۔اس کا اندازہ صرف اس سے لگایا

جاسکتا ہے کہ اس میں بیسیوں اردو اشعار ایسے شعراء کے ہیں جو اس کتاب کی تصنیف کے وقت صفحہ ہستی پر موجود نہیں تھے ۔اس میں غالب ہی کے نہیں ، امیر مینائی اور ریاض خیرآبادی کے اشعار ہیں ۔جو تصنیف کے پچاس ساٹھ سال بعد پیدا ہوئے ۔یہ تمام شواہد ایسے ہیں ۔جس سے ثابت ہوتا ہے کہ "نشتر" طبع زاد ناول ہے اور بہت بعد کی تصنیف ہے ۔اس لئے اسے قطعی طور پر ہندوستان کا پہلا ناول نہیں کہا جاسکتا۔ یہ "ناول" حسن شاہ کا لکھا ہوا نہیں ہے بلکہ سجاد حسین انجم کسمنڈوی کا لکھا ہوا ہے ۔ کیونکہ انھوں نے جیسا کہ خود لکھا ہے:۔

"ایک ناول لکھ ڈالا جس کو نشتر کہتے ہیں"

جب تک سجاد حسین انجم کسمنڈوی کے اس دعوے کو غلط ثابت نہیں کیا جاتا ہے ۔اس وقت تک یہ دعویٰ کوئی معنی ہی رکھتا کہ "نشتر" حسن شاہ کا لکھا ہوا ہے اور ہندوستان کا پہلا ناول ہے:۔

غالب اور اُردو ناول

غالب کے خطوط میں ناول کے سارے اجزا ملتے ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ غالب نے ناول کا Discourse شروع بھی کیا اور قائم بھی کیا۔ یہ نئی اصطلاح زیادہ مانوس نہیں ہے لیکن بڑی معنویت رکھتی ہے۔ ادبی نظریے کے سلسلے میں یہ استعمال ہوتی ہے۔ اس کی معنوی افادیت کو دیکھ کر اسے اپنایا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کو "مدلّل بیان" یا "مبرہن بیان" کہا ہے۔ لیکن ڈسکورس کی معنویت مدلل بیان سے بالکل ظاہر نہیں ہوتی۔ عتیق اللہ نے اس کو مخاطبہ کہا ہے۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ جدید لسانی معنی مستعمل معنوں سے مختلف نہیں ہیں۔ ڈسکورس کے معنوی اور اصطلاحی معنوں میں بہت فرق ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو اس لفظ کو استعمال کرنے اور رواج دینے کی ضرورت پیش نہ آتی۔ ڈسکورس کے حقیقی معنی متنی شناخت کے ہیں۔ ہر علم اور صنف کی متنی ساخت دوسرے علم سے مختلف ہوتی ہے۔ عتیق اللہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ ڈسکورس یا مخاطبہ میں مصنف یا راوی کے منشا اور مقصد کے فرق کے ساتھ ہی اس کا موضوع بدل جاتا ہے۔ اس تفریق کی نسبت سے ایک مخاطبے کو دوسرے مخاطبے سے ممیز کیا جاسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ایک ڈسکورس دوسرے ڈسکورس سے علیحدہ ہوتا ہے لیکن یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ موضوع کے بدل جانے سے۔ چونکہ مصنف یا راوی کا مقصد اور منشا بدل جاتا ہے اس لیے ڈسکورس بھی بدل جاتا ہے۔ ہر علم و

صنف کا متن اپنی ایک پہچان یا شناخت اپنی ساخت یا بناوٹ کی وجہ سے بناتا ہے ۔ ڈسکورس کی اصطلاح متن کی خصوصی ساخت کے اظہار کے لیے استعمال ہوتی ہے ۔ اس وجہ سے ڈسکورس کو شاید ضابطہء بیان کہنا زیادہ مناسب ہوگا ۔

غالبؔ کے خطوط کا مطالعہ غائر نظر سے کیا جائے تو ان میں ناول کا ڈسکورس نمایاں ہوتا ہے ۔ زبان یا دوسرے الفاظ میں لسانی سانچہ ناول میں انتہائی صورت اختیار کرلیتا ہے ۔ اس میں اتنی گنجائش اور لچک پیدا ہوجاتی ہے کہ وہ ہر قسم کے خیالات، احساسات اور جذبات ہی کو نہیں بلکہ خارجی زندگی کے ہرواقعہ اور پہلو کو نمایاں کرسکے غالبؔ کے خطوط میں ناول کی طرح داخلی اور خارجی زندگی کے ہر پہلو کا بیان ملتا ہے ۔

غالبؔ کے خطوط میں ان کے مکتوب الیہ کرداروں کی صورت میں ابھرتے ہیں ۔ ہم آسانی سے ان کی صفات اور انداز فکر کے بارے میں جان لیتے ہیں ۔ لوکاچ نے ایک ناول پر تنقید کرتے ہوئے اس کے کرداروں کے تعلق سے کہا تھا کہ ضرورت اس بات کی تھی کہ ان کو زندگی سے معمور بنایا جاتا ہے ۔ جس طرح انسانی زندگی میں آدمی کے روابط اور تعلقات استوار ہوتے ہیں، اسی طرح ناول میں بھی اس کی پیش کشی ہونی چاہیے ۔ غالبؔ کے تمام کردار زندگی سے معمور نظر آتے ہیں اور ان کے روابط اور اور تعلقات سامنے آتے ہیں ۔ یہ کہتے ہی یہ خیال آسکتا ہے کہ غالبؔ حقیقی انسانوں کو پیش کررہے تھے تو وہ کیوں زندگی سے معمور نظر نہیں آئیں گے ۔ اس لیے حقیقی انسان اور افسانوی انسان میں جو فرق ہوتا ہے اس کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے ۔ حقیقی انسان کی ایک شخصیت ہوتی ہے ۔ شخصیت بے حد پیچیدہ ہوتی ہے ۔ ہم کسی انسان کے ساتھ برسوں رہنے کے باوجود یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس کی شخصیت کا ہر پہلو

ہمارے لیے آئینہ ہوگیا ہے ۔ سادہ سے سادہ انسان کی شخصیت بھی بے حد پیچیدہ ہوتی ہے ۔ اس لیے شخصیت کا پوری طرح سے احاطہ کرنا مشکل نہیں نہیں محال ہوتا ہے ۔ اس کے برخلاف پیچیدہ سے پیچیدہ کردار میں ایسا الجھاؤ نہیں ملتا جو معمولی سے معمولی انسان کی شخصیت میں ہوتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قاری خود کرداروں کی تخلیق کرتا ہے ۔ ناول نگار یا مصنف تو صرف قاری کی رہنمائی کرتا ہے یا انہیں ہدایات دیتا ہے جس کی روشنی میں قاری کرداروں کی تخلیق کرتا ہے ۔ غالبؔ کے سارے مکتوب الیہ ایک کردار کی طرح ہمارے ذہن میں ابھرتے ہیں ۔ اصل میں کردار ناول میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے ۔ ناول کی ساری دنیاان انہی سے وابستہ ہوتی ہے ۔ یہاں یہ بات بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ ناول میں خود ناول نگار بھی اپنی شخصیت کی پیچیدگی ختم کرکے خود ایک کردار بن جاتا ہے ۔ غالبؔ بھی اپنے خطوط میں ناول کے ایک کردار کی طرح ابھرتے ہیں ۔ ناول کے کردار ہی کی طرح ہم ان سے واقف ہوتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی شخصیت میں جو پیچیدگی ہوتی ہے وہ نہیں ملتی اور ہم ان کو ایک کردار ہی کی طرح دیکھتے ہیں ۔ ان کا کردار بھی افسانوی بن گیا ہے Meyer Spuck کے کہنے کے مطابق:

> " اپنی ذات کی کہانی بیان کرنا فکشن کی تخلیق کرتا ہے یہ بات ہم روزمرہ کے تجربے سے بھی جانتے ہیں ۔ جب ہم کوئی واقعہ کسی محفل میں سناتے ہیں تو دانستہ طور پر یا بادل نخواستہ حقیقی تجربے کا کچھ (یا بہت کچھ) حصہ چھوڑ

دیتے ہیں۔"

یہ کہنے سے مطلب، مختلف انسان میں جو حد بندی ملتی ہے اس کو ختم کرنا نہیں ہے بلکہ کہنا یہ ہے کہ ادب میں جو افسانویت ملتی ہے اس کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔

ناول میں کردار کے ساتھ مکالموں کی بھی بڑی اہمیت ہے مکالموں ہی کے ذریعہ کردار زیادہ واضح اور روشن ہوجاتے ہیں۔ روسی ہئیت داں باختن کے نزدیک تمام اصناف سے زیادہ ناول مکالماتی ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک ناول میں جس قدر چاہیے انفرادی آوازوں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کا یہ خیال ہے کہ ناول کی ہئیت خود مختلف افراد کی زبانوں کے ملاپ پر منحصر ہوتی ہے۔ زبان کے تعلق سے اس کا کہنا ہے اس کی معنویت اکہری نہیں ہوتی دوہری بلکہ کثیر جہتی اور پیچیدہ ہوتی ہے۔ کم از کم وہ دوہری تو ہوتی ہے کیونکہ بولنے والے کے ذہن میں جو معنویت ہوتی ہے، ضروری نہیں کہ سننے والے کے ذہن میں بھی وہی ہو۔ زبان کو وہ اسی بنا پر **Dialogic** یا مکالماتی کہتا ہے۔ معنویت کی یہ تہہ داری ادبی زبان میں بہت زیادہ ہوتی ہے۔ گویا ادبی زبان گنجینہء معنیٰ کا طلسم رکھتی ہے۔ ناول میں تہہ داری بدرجہ کمال ہوتی ہے۔ کیونکہ اس میں زبان کے مختلف انداز اور سطحیں ہوتی ہیں۔ غالبؔ کے خطوط میں بھی ناول جیسی آوازوں کی بہتات ملتی ہے۔ وہ جس انداز میں میر مہدی مجروح سے بات کرتے ہیں اس طرح مرزا تفتہ سے نہیں کرتے۔ ناظم علی مہر سے جو گفتگو کا انداز ہے وہ علاء الدین احمد خاں علائی کے ساتھ نہیں۔ نواب یوسف علی خاں بہادر ناظم سے جس انداز میں مخاطب ہوتے ہیں نواب انور الدولہ شفق کے ساتھ وہ انداز تخاطب نہیں ہوتا۔ غالبؔ کے خطوط زیادہ تر مکالمے کی صورت میں ملتے ہیں۔ انہوں نے کئی جگہ اس بات پر اصرار کیا ہے کہ یہ مراسلہ نگاری یا نامہ نگار نہیں بلکہ مکالمہ نگاری ہے۔ ایک خط میں

انہوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ میں نے مراسلے کو مکالمہ بنادیا ہے تو دوسرے خط میں اسی بات پر زور دیا ہے ، مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں:

" میں تمہارے ، اور بھائی منشی نبی بخش اور جناب مرزا حاتم علی صاحب کے خطوط آنے کو تمہارا اور ان کا آنا سمجھتا ہوں۔ تحریر گویا وہ مکالمہ ہے جو باہم ہوا کرتا ہے۔"

ایک اور جگہ تفتہ ہی کو لکھتے ہیں:

" مجھ میں تم میں نامہ نگاری کا ہے کو ہے ، مکالمہ ہے " اہم بات یہ کہ ان کی یہ مکالمہ نویسی ، افسانوی نوعیت رکھتی ہے۔"

باختن ناول کی ایک خصوصیت یہ بتاتا ہے کہ اس میں بول چال کے مکالمے کہانی کے چوکھٹے میں پیش کیے جاتے ہیں۔ لیکن وہ حقیقی زندگی کے مکالمے اور ناول کے مکالمے میں فرق کرتا ہے۔ بول چال جب ادب میں داخل ہوتی ہے تو ادبی زبان مکالمہ کا روپ حاصل کرلیتی ہے۔ اب وہ صرف بول چال کی زبان نہیں رہتی ، وہ بول چال کی زبان کی لوچ اور لچک برقرار رکھتے ہوئے ادبی روپ اختیار کرلیتی ہے۔ عام زندگی میں زبان کی جو مختلف اور کثیر صورتیں اور سطحیں ملتی ہیں وہ ناول میں بھی باقی رہتی ہیں۔ عام سماجی زندگی میں جو بے شمار انفرادی آوازیں ملتی ہیں ، ناول میں انہیں مرتب شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ عام یا حقیقی گفتگو اور افسانوی مکالمے میں بنیادی فرق ہوتا ہے۔ حقیقی گفتگو میں عمل اور رد عمل ہوتا ہے ، حقیقی موقع و محل کے مطابق وہ جود پذیر ہوتی ہے۔ کیونکہ اسی صورت میں بات چیت بامعنیٰ بنتی ہے ، جب کہ افسانوی گفتگو میں عمل اور رد عمل نہیں ہوتا۔ یہ مکالمے تخلیق کیے جاتے ہیں۔ ان کی خاص انداز میں تشکیل اور صورت گری ہوتی ہے۔ حقیقی گفتگو میں بات کو جتنا چاہے

طول نہیں دیا جاسکتا۔ بات کاٹی بھی جا سکتی ہے۔ گفتگو کا موضوع بدلا جاسکتا ہے۔ لیکن ناول میں مصنف اپنی مرضی کے مطابق مکالمے کو طویل سے طویل کرسکتا ہے۔ یہاں بات سے بات نہیں نکلتی بلکہ بات سے بات پیدا کی جاسکتی ہے۔ افسانوی مکالمے اور حقیقی مکالمے میں بہت فرق ہوتا ہے۔ غالبؔ نے اپنے خطوط میں افسانوی مکالمے لکھے ہیں۔ بہت ہی اہم، دلچسپ اور حیرت کی بات ہے کہ غالب کو بھی پوری طرح اس بات کا احساس اور علم تھا کہ ان مکالموں کی نوعیت حقیقی مکالموں سے الگ اور مختلف ہے۔ وہ اپنے ایک خط میں منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں:

> "آج آپ نے دریافت کیا ہوگا کہ جی چاہا تم سے باتیں کرنے کو، یہ میں باتیں کررہا ہوں۔ خط نہیں لکھتا۔ مگر افسوس کہ اس گفتگو میں وہ لطف نہیں جو مکالمۂ زبانی میں ہوتا ہے یعنی میں ہی بک رہا ہوں، تم کچھ نہیں کہتے۔ وہ بات کہاں کہ میری بات کا تم جواب دیتے جاؤ اور تمہاری بات کا میں جواب دیتا جاؤں۔ کیا کروں عجب طرح سے زندگی بسر کررہا ہوں۔ میرے حالات سراسر میرے خلاف طبیعت ہیں۔ میں تو یہ چاہتا ہوں کہ چلتا پھرتا رہوں۔ مہینہ بھر وہاں اور دو مہینے وہاں اور صورت یہ کہ گویا مشکیں بندھا پڑا ہوں کہ ہرگز جنبش نہیں کرسکتا۔ لاحول ولاقوہ الا باللہ۔ کاغذ تمام ہوگیا۔ باتیں بہت باقی ہیں۔"

کردار اور مکالموں کے ساتھ ناول میں زبان و مکاں یا پس منظر کی بھی بنیادی اہمیت ہے ناول میں اور دوسری بیانیہ اصناف میں اہم اور امتیازی فرق، پس منظر ہی

ہوتا ہے ، ناول کا زبان و مکان یا پس منظر حقیقی ہوتا ہے ۔ مصنف زمان و مکان کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ حقیقی پس منظر کو استعمال کرتا ہے ۔ لیکن اس کو حقیقی پس منظر کی باز تعمیر کرنی پڑتی ہے ۔ ہر منظر، پس منظر ہی کی وجہ سے ابھرتا ہے ۔ ناول کے کردار تاریخی اور تہذیبی عوامل سے جڑے ہوئے ہیں ، تاریخی پس منظر کے سوا ان کو سمجھا نہیں جاسکتا ۔ بالزاک نے اپنے ناولوں میں جس انداز میں فرانس کی زندگی کی جزئیات کو پیش کیا تھا ، اس کو پڑھ کر مارکس نے کہا تھا کہ میں نے فرانس کی زندگی کو علمی اور تاریخی کتابوں کے ذریعہ اتنا نہیں جانا جتنا کہ بالزاک کے ناولوں کے ذریعہ جانا ہے ۔ ہیوگو کے ناولوں کے تعلق سے بھی یہ کہا گیا ہے کہ ان میں پیرس قاموسی تفصیل کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ غالبؔ کے خطوط میں بھی بالکل ناول کی طرح وہی اپنی تمام تر تبدیلیوں اور انقلابات کے ساتھ پیش ہوتی ہے غالبؔ کے خطوط کے سوا زان و مکاں یا پس منظر اس وضاحت کے ساتھ اردو خطوط کی پوری تاریخ میں کہیں اور نہیں ملتا ۔ انہوں نے دہلی کے محلوں ، باغوں ، کوچوں ، سڑکوں اور بازاروں ہی کی عکاسی نہیں کی بلکہ مکانوں اور مکینوں کی تفصیل بھی پیش کی ہے ۔ ۱۸۵۷ء کے بعد دہلی میں جو کچھ ہوا اس کی تاریخ اور جغرافیائی کیفیت اس طرح ہمارے سامنے آتی ہے کہ منظر و پس منظر سانس لیتے نظر آتے ہیں ۔

غالبؔ نے اپنے کرداروں کے سراپا اور حلیے بھی بالکل ناول کے انداز میں پیش کیے ہیں ۔ افسانوی کرداروں اور حقیقی کرداروں میں جو فرق ہوتا ہے ان کے چہرے مہرے یا جسمانی صفات کی بنا پر بھی ہوتا ہے ۔ ناول نگار جب اپنے کرداروں کی کسی جسمانی خصوصیت کو پیش کرتا ہے تو اس کا کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے جیسے قرۃ العین نے اپنے ناول "چاندنی بیگم" میں چاندنی بیگم کی بصارت بہت ہی کمزور دکھائی ہے

عینک کے بغیر اسے کوئی چیز سوجھتی نہیں ہے ۔ ان کا مقصد اس کمزور بینائی سے کوئی کام لینا تھا ۔ اس بینائی کی کمزوری کی وجہ سے رہائش گاہ پوری خاکستر ہوجاتی ہے اور غالب نے بھی مرزا حاتم علی مہر کا بھی حلیہ اس لیے پیش کیا ہے کہ وہ اپنی طرح داری کو بھی پیش کرسکیں ۔ غالب لکھتے ہیں :

" حلیہ مبارک نظر افروز ہوا ۔ جانتے ہو کہ مرزا یوسف علی خاں عزیز نے جو تم سے کہا اس کا منشا کیا ہے ؟ کبھی میں نے بزم احباب میں کہا ہوگا کہ مرزا حاتم علی کے دیکھنے کو جی چاہتا ہے ۔ سنتا ہوں کے وہ طرح دار آدمی ہیں اور بھائی میں نے تمہاری طرح داری کا ذکر مغل جان سے سنا تھا ۔ جس زمانے میں کہ وہ نواب حامد علی خاں کے نوکر تھے اور ان میں اور مجھ میں بے تکلفانہ ربط تھا ، تو مغل سے پہروں اختلاط ہوا کرتے تھے ۔ اس نے تمہارے شعر اپنی تعریف کے بھی مجھ کو دکھائے ہیں ۔ بہرحال تمہارا حلیہ دیکھ کر تمہارے کشیدہ قامت ہونے پر مجھ کو رشک نہ آیا ۔ کس واسطے کہ میرا قدر بھی درازی انگشت نما ہے ۔ تمہارے گندمی رنگ پر رشک نہ آیا ، کس واسطے کہ جب میں جیتا تھا ، تو میرا رنگ چمپئی تھا اور دیدہ ور لوگ اس کی ستائش کیا کرتے تھے ۔ اب جو کبھی مجھ کو اپنا رنگ یاد آتا ہے تو چھاتی پر سانپ سا پھر جاتا ہے ۔ ہاں مجھ کو رشک آیا اور میں نے خون جگر کھایا تو اس بات پر کہ داڑھی خوب گھنی ہوتی ہے

وہ مزے یاد آگئے ۔ کیا کہوں جی پر کیا گزری "

مرزا حاتم علی مہر کی خارجی حالت کے ساتھ ان کی داخلی زندگی کے بارے میں بھی غالب لکھتے ہیں:

"آپ کا غم افزا نامہ پہنچا، میں نے پڑھا، یوسف علی خاں عزیز کو پڑھوادیا۔ انھوں نے میرے سامنے اس مرحومہ کا اور آپ کا معاملہ بیان کیا یعنی اس کی اطاعت اور تمہاری اس سے محبت، سخت ملال اور رنج کمال ہوا۔ سنو صاحب شعرا میں فردوسی اور فقرا میں حسن بصری، اور عشاق میں مجنوں، یہ تین آدمی تین فن میں سرِدفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہوجائے۔ فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے، عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہوئے۔ لیلی اس کے سامنے مری تھی، تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری، بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلی اپنے گھر میں اور تمہاری معشوقہ تمہارے گھر میں مری ۔ بھئی، مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں اسے مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم کو بھی، کہ زخم دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھوٹ گیا میں اس فن سے بیگانۂ محض ہوگیا۔ اب

بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں ۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ
بھولوں گا ۔ جانتا ہوں کہ تمہارے دل پر کیا گزری ہوگی ۔
صبر کرو اور اب ہنگامہء عشق مجازی چھوڑو ۔"

یوں غالبؔ نے اپنے خطوط کے ذریعے اردو میں ناول نگاری کی بنیاد فراہم کردی۔ انہوں نے ناول کا ضابطہء بیان یا ڈسکورس اُردو دُنیا کو دیا ۔ بعد میں اسی ضابطہء بیان کو اپنا کر اُردو میں ناول لکھے گئے ۔

اردو ناول اور جدو جہد آزادی

اردو ادب نے آزادی کی جدو جہد میں جو حصہ ادا کیا ہے اس کا اندازہ اس بات سے آسانی کے ساتھ کیا جاسکتا ہے کہ اردو کی کوئی بھی صنف ادب ایسی نہیں ہے جس میں آزادی کا اظہار نہ ہوا ہو۔ خالص غزل گو شاعر بھی "مشق سخن" کے ساتھ "چکی کی مشقت" میں حصہ لیتے رہے ہیں۔ اور جنہوں نے چکی کی مشقت میں حصہ نہیں لیا۔ وہ بھی یہ کہکر اپنی اس آرزو کو ظاہر کرتے ہیں۔

شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

جب غزل جیسی نازک اور لطیف صنف سخن میں معشوق کی باتوں یا معشوق کی باتوں کی بجائے چکی کی مشقت کی باتیں ہوئی ہیں تو پھر ناول میں اس کا جس قدر بھی اظہار ہوا ہے وہ کم ہی ہے۔ کیونکہ ناول کی تعریف ہی ہنری جیمس نے یہ کی ہے کہ یہ "یہ زندگی کا راست اور شخصی اظہار ہے"۔ اس لئے ابتداء ہی سے اردو ناول میں انگریزی تسلط اور انگریزی تہذیب کی معنتوں کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

اردو کے پہلے ناول نگار نذیر احمد انگریزی تعلیم اور انگریزی علوم کو سیکھنا ضروری سمجھتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ انگریزوں کی تقلید اور مغربی زندگی کو اپنانے کے خطرناک نتائج سے خبردار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا ناول "ابن الوقت" خاص طور پر قابل ذکر ہے اس میں نہ صرف انگریزی تہذیب اور مغربی طرز زندگی اپنانے کی شدید مخالفت کی گئی ہے بلکہ سیاسی اور اقتصادی حالات کی آگہی کا بہترین ثبوت دیا گیا ہے۔ اس ناول میں نذیر احمد بتاتے ہیں کہ انگریزی تسلط کی وجہ

سے ہندوستان کا صدھا سال کا دیہی سیاسی نظام کس طرح تباہ ہوا اور اس تباہی کے کیا نتائج برآمد ہوئے ۔ کیونکہ سیاسی نظام کی اس تبدیلی سے ہندوستان کا اقتصادی نظام بھی تباہ اور برباد ہو کر رہ گیا تھا ۔ ان تمام باتوں کا جائزہ نذیر احمد نے ایک مورخ کی طرح لیا ہے ۔ حیرت ناک بات یہ ہے کہ انہوں نے بھی وہی نتائج اخذ کئے تھے جو بعد میں رجنی پام دت اور پنڈت جوہر لال نہرو نے اخذ کئے ہیں ۔

نذیر احمد نے اس رح سے انگریزی تسلط کی مختلف خرابیوں کو بے نقاب کر کے انگریزی حکومت اور مغربی تہذیب کے خلاف ایک بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کے ہاں مفاہمت کی بھی کئی صورتیں ملتی ہیں ۔

انگریزی اور اس وقت کے سیاسی حالات کو بغیر کسی رد رعایت کے جس نے سب سے پہلے اپنے طنز کا نشانہ بنایا وہ اردو کا ایک مشہور صحافی لیکن کم تر معروف ناول نگار منشی سجاد حسین ایڈیٹر " اودھ پنچ " ہے منشی سجاد حسین کے ناولوں میں برطانوی حکومت اور انگریزوں کی ہر چیز سے ایک بیزارگی ملتی ہے ۔ اس لحاظ سے ان کا ناول " کایا پلٹ " سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اس ناول میں اس وقت کی سیاسی فضا سانس لیتی نظر آتی ہے ۔ سجاد حسین نے اپنے پختہ سیاسی شعور سے کام لیکر ان تمام عناصر کا احاطہ کر لیا ہے جو اس زمانے کی سیاسی فضا کی تعمیر میں حصہ لے رہے تھے ۔ منشی سجاد حسین ہندوستان کی پہلی سیاسی جماعت انڈین نیشنل کانگریس کے لیڈر پر بھی طنز کرتے ہیں کیونکہ وہ انگریز تھا ۔ وہ بتاتے ہیں کہ انگریز لیڈر تو بن بیٹھے ہیں لیکن ان کی باتوں میں خلوص ہے نہ سچائی ۔ یہ ہندوستانیوں کے حقیقی مسائل سے بھی واقف نہیں ہیں ۔ ایک طرف تو سیاسی ہل چل پیدا کرنے والے انگریز تھے جو ہندوستانی عوام سے خلوص نہ رکھتے تھے ۔ دوسری طرف سادہ لوح ہندوستانی عوام تھے

جو صرف صاحب کی آواز پر سر دھنا جانتے تھے ۔ انہیں اس بات سے کوئی مطلب نہ تھا کہ صاحب کی باتیں کس حد تک مفید اور پر مغز ہیں ۔ اس طرح انگریزی حکومت اور انگریزوں کے خلاف طنز کے حربے اپنا کر منشی سجاد حسین نے ہندوستانیوں کو جھنجوڑ نے کی کوشش کی ۔

منشی سجاد حسین کے بر خلاف بعض دوسرے ناول نگار ہیں جیسے عبد الحلیم شرر راشد الخیری وغیرہ جو تاریخی ناولوں کے ذریعہ دوسری طرح سے بیداری پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے ۔ اس زمانے میں ان اہم ناول نگاروں کے علاوہ بے شمار معروف اور غیر معروف لوگوں نے تاریخی ناول لکھے ہیں ۔ جیسے برج موہن دتاتریہ کیفی نے ایک تاریخی ناول " ہنتارانا " کے نام سے لکھا ہے ۔ صرف اردو ہی میں نہیں ہندوستان کی دوسری تمام زبانوں میں بیسویں صدی کے ربع اول میں بے شمار تاریخی ناول لکھے گئے ہیں ۔ ماضی پرستی کا یہ رجحان اس وقت کے سیاسی اور سماجی حالات کا تقاضہ تھا ۔ اس زمانے میں بھی خودی اور اور خودداری کو بیدار کرنے کے لیے ماضی کو یاد کیا جا رہا تھا ۔ ماضی کی طرف لوٹنے کی یہ خواہش اور اس کی پرستش اپنی وقعت اور اہمیت کے جذبہ کو ابھارنے کے لئے ضروری بلکہ ناگزیر تھی ۔ ماضی پرستی کا یہ رجحان اس لئے بھی تھا کہ روحانیت اور مذہبیت ہندوستان کے لئے ہمیشہ ایک سہارا رہی ہے ۔ اور مذہب اور وحانیت باضی میں بے حد اہمیت رکھتے تھے ۔ ماضی پرستی کے اس رجحان کا تجزیہ کرتے ہوئے پنڈت جواہر لال نہرو اپنی کتاب ڈسکوری آف انڈیا میں لکھتے ہیں :۔

" اس میں روحانی اور مذہبی عنصر تھا ۔ اس کے علاوہ اس کا ایک قومی اور سیاسی پس منظر بھی تھا ۔ ابھرتے ہوئے درمیانی طبقے کا یہ رجحان مذہبی سے زیادہ سیاسی تھا ۔

وہ یہ چاہتے تھے کہ انھیں ایسی تہذیبی بنیادیں مل جائیں جو انہیں اپنی اہمیت اور قدر کا یقین دلائیں ۔ ایسی کوئی بات جو ان کے احساس ذلت اور مایوسی کو کم کر سکے جو کہ بیرونی اقتدار نے ان میں پیدا کر دی تھی ۔ تلاش ماضی اور ماضی کی طرف لوٹنے کا یہ رحجان مذہب کے علاوہ قومیت کی ترقی کی وجہہ سے رواج پاتا ہے ۔

اس زمانے میں سارے ہندوستان میں ماضی کو زندہ کرنے کی کوشش ہو رہی تھی تاکہ پچھلی شان اور عظمت کو یاد کر کے حال کو بہتر بنانے کا خیال پیدا ہو سکے پروفیسر نٹراجن نے لکھا ہے کہ مغربی تہذیب کے رد عمل سے ہندوستانیوں کا مجروح غرور جاگ اٹھا اور ادب میں ماضی کے احیاء کا رحجان عام ہو گیا ۔ اصل میں انگریزوں کی برتری اور ان کے تسلط کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے یہ ضروری تھا ۔

اسی طرح مشرقی روایات کو قائم اور باقی رکھنے کی جدوجہد ہوئی ۔ ایسے ناول نگاروں میں راشد الخیری کا نام سرفہرست ہے ۔ اس کے علاوہ غیر معروف ناول نگار محمد احسن وحشی ، محمد احسان اللہ عباس ، منشی ہادی حسین ہادی وغیرہ کے نام بھی ن ملتے ہیں ۔ ان کے علاوہ خواتین ناول نگاروں کا یہ بے حد مقبول موضوع رہا ہے ۔ جیسے محمدی بیگم ، عباسی بیگم ، والدہ افضل علی وغیرہ نے اس موضوع پر بہت سے ناول لکھے ہیں ۔ اس کے ساتھ "آئین نو" کی بہتر باتوں کے اپنانے کا رحجان عام ہوا ۔ جیسا کہ عبداللہ یوسف علی نے لکھا ہے ۔ اب یہ بات محسوس کی جا رہی تھی کہ "قدیم دقیانوسی طریقوں کی اندھا دھند تقلید کو چھوڑ دینا ہو گا تاکہ ہندوستان دنیا کے دوسرے ملکوں سے برابر کا مقابلہ کر سکے ۔ تعلیم اور معاشرتی زندگی میں پرانی ڈگر کو چھوڑ کر ترقی کے نئے طریقے اختیار کرنے ہوں گے ۔

اصل میں یہ ناول نگار ڈاکٹر عابد حسین کے الفاظ میں " مغربی تہذیب ۔

بہترین عناصر کو ہندوستانی تہذیب میں سمو کر ایک نئی تہذیب کی بنیاد ڈالنا چاہتے تھے مرزا محمد سعید کے ناول "خواب ہستی" اور "یاسمین" کا بھی یہی موضوع ہے "یاسمین" کا موضوع یہ ہیکہ لڑکیوں کو تعلیم تو دینی چاہیے لیکن آزادی دینے اور مغرب زدہ بنانے کے نتائج خطرناک ثابت ہوتے ہیں۔ اس ناول میں انھوں نے حد سے بڑی ہوئی مغربیت اور حد سے بڑی ہوئی مشرقیت دونوں کی مخالفت کی ہے۔ اور یاسمین حد سے بڑی ہوئی مغربیت کی وجہ سے غلط راستہ پر پڑجاتی ہے۔ ان دونوں انتہاؤں کے مقابلے میں مرزا محمد سعید نے میمونہ بیگم کا کردار پیش کیا ہے۔ جو انگریزی تعلیم حاصل کرنے کے باوجود مشرق کی اہم اقدار کی بھی پوری طرح حفاظت کرتی ہے۔ اور یہی امتزاج اس زمانے کے اکثر ناول نگاروں کا آئڈیل ہے۔ اکثر خاتون ناول نگاروں نے بھی صرف اسی وجہ سے ٹوٹ جاتی ہے۔ لیکن "جانباز" خاتون اپنے مقصد سے ہٹتی نہیں ہے۔

مجموعی طور پر ان تمام ناولوں میں سماجی مسائل ہی کو اہمیت دی گئی ہے۔ اصل میں اس کی وجہ یہ تھی کہ اس زمانے میں ہندوستانی سماج جن بندشوں میں گرفتار تھا ان بندشوں سے آزاد کرنے پر سب سے پہلے توجہ دینے کی ضرورت تھی۔ پریم چند کے بہت سے ناول سماجی اصلاح کے موضوع ہی پر لکھے گئے ہیں رسوا کے ناولوں کا بھی یہی موضوع تھا کشن پرشاد کا ناول "شاما" میں گو ایک باغیانہ شعور ملتا ہے۔ لیکن یہ بغاوت مذہب اور سماج کے خلاف۔ شاما میں مسز اینی بیسنٹ کی گرفتاری اور ان کی سماجی اور سیاسی خدمات کا ذکر ہے۔ اس میں سیاسی حالات کا بڑا گہرا شعور بھی ملتا ہے۔ شاما سیاسی طور پر باغیانہ خیالات رکھتی ہے۔ وہ کہتی رہے۔

"سچ پوچھو تو اس حکومت کی تمام عمارت جس پر جابجا امن انصاف

اور جمہوریت کندہ ہے سراسر خود غرضی اور مطلق العانی کے ستوں
نوں پر کھڑی ہے"۔

لیکن اس ناول میں سیاسی سے زیادہ سماجی اصلاح کو اہمیت دی گئی ہے۔ کیونکہ اس زمانے میں اہم مسئلہ یہ تھا کہ سماجی اصلاح کو سیاست پر ترجیح دی جائے یا سیاست کو سماجی اصلاح پر۔ "شاما" کہتی ہے۔

یہ تو اہم مسئلہ ہے کہ پالٹکس کو سوشل فارم پر ترجیح دی جائے یا اس کے برعکس، "شاما" میں سماجی اصلاح کو سیاست پر ترجیح دی گئی ہے شاما کہتی ہے:۔"پہلے آپ اپنی قوم کی حالت کو سنبھالئے پھر آزادی کے خواہاں ہوئے"۔

اسی طرح قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری سبھوں نے بہت سے ناولٹ لکھے ہیں یا عظیم بیگ چغتائی سب کے ہاں سماجی مسائل کی اہمیت کو پیش کیا گیا ہے۔ قاضی عبدالغفار کے لیلیٰ خطوط میں لکھتے ہیں۔

"یہ بھی سمجھ لیں کہ جس وقت تک ہندوستان کی عورت کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا جائے گا۔ سیاسی آزادی اور قومی ترقی کا ادعا محض حرف غلط رہے گا"۔

عصمت شغتائی کے ناول "ٹیڑھی لکیر" میں بھی اقتصادی اور سماجی حالات جس طرح سمن کے کردار میں ٹیڑھاپن پیدا کرتے ہیں نہ اسے موضوع بنایا گیا ہے۔ کرشن چندر کا ناول "شکست" بھی ان ہی مسائل کے گرد گھومتا ہے۔ عزیز احمد کے ناول "گریز اور آگ" بھی زیادہ تر اقتصادی اور سماجی مسائل کے گرد گھومتے ہیں "گریز" میں قومی اور بین قومی مسائل کا بڑا گہرا جائزہ ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی حساس

نوجوان جس طرح آئی۔سی۔ایس۔جیسے عہدہ پر پہنچ کر بھی آزادی کی جدوجہد میں حصہ نہ لینے کی وجہ سے جس بے چارگی کا شکار ہوئے تھے اس کی بہترین تصویر کشی کی گئی ہے۔عزیز احمد بتاتے ہیں:۔

"نعیم نے یہ بھی محسوس کیا کہ اس کی شخصیت ٹوٹ رہی ہے انفرادیت مندمل ہو رہی ہے۔سیاست میں اس کا نقطہ نظر محض ایک تماشائی کا سارہ گیا تھا۔ہندوستان میں آنے کے کچھ دنوں بعد کانگریس اور لیگ کی جنگ میں اس کی نام نہاد اشتمالیت ختم ہوئی۔سرکار سے اسے کوئی ہمدردی نہ تھی۔اس لیے سرکار کا آدمی بن کے چمکنے کا بھی کوئی موقعہ نہ تھا۔۔۔۔۔ذہنی تفکرات میں امتزاج کے فقدان کی وجہ سے وہ کوئی فلسفہ حیات نہ بنا سکا۔اور اچھا بھی تھا۔سرکاری ملازمین کو اس کی ضرورت بھی کیا ہے"۔

اسی طرح "آگ" میں کشمیری زندگی کو پیش کرتے ہوئے بے شمار سیاسی، سماجی تاریخی اور معاشی حقائق کو پیش کیا گیا ہے۔ہندوستان کی تہہ در تہہ غلامی سے سخت بے زارگی کا اظہار کیا گیا ہے۔اس ناول میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

برطانوی حکومت، برطانوی سرمایہ کی غلام ہے۔گورنمنٹ آف انڈیا برطانوی حکومت کی۔ریاست گورنمنٹ آف انڈیا کے سیاسی محکمے کی۔کشمیر کے شرفا ریاست کے غلام ہیں اور شرفا کی بیویاں شرفا کی غلام ہیں:۔

سجاد ظہیر کا ناول "لندن کی ایک رات" اگر چہ لندن میں رہنے والے ہندوستانی نوجوانوں کی شعور کی رو کو پیش کرتا ہے لیکن یہ نوجوان ہندوستان کی سیاست پر بڑی گہری نظر رکھتے ہیں۔سیاسی تبدیلیل کی شدید خواہش ان میں ملتی ہے۔

غلام ہندوستان میں جس طرح ہر نوجوان کا مستقبل غیر یقینی تھا۔
اس کے متعلق اس ناول کا ایک کردار سوچتا ہے۔

"اج کل بیروزگاری کتنی بڑھتی جا رہی ہے۔ اس کا انجام کیا ہوگا میرا انجام کیا ہوگا۔ میں اپنے امتحان میں بھی پاس ہوں گا یا نہیں۔ اور اگر پاس ہو بھی گیا تو پھر اسکے بعد نوکری بھی ملے گی یا نہیں اور جو لوگ گولی سے مارے گئے ان کے بیوی بچوں کا کیا حشر ہوگا"۔

ہندوستان کی اس حالت اور خاص طور پر سیاسی حالات کی عکاسی نعیم صرف اپنے ایک جملے سے یوں کرتا ہے:۔

"ہندوستان میں قید ہونے کے لئے مجرم ہونا ضروری نہیں۔ آزادی کی خواہش اس کیلئے کافی ہے"

گو ان تمام ناولوں میں گہرا سیاسی شعور ملتا ہے۔ لیکن سیاسی موضوعات سے زیادہ سماجی مسائل پر زور دیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس زمانے میں یہ بات شدت سے محسوس کیجا رہی تھی کہ سیاسی زندگی کو سماجی زندگی سے علحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اور یہ کہ سیاسی کامیابی بھی سماجی اصلاح پر منحصر ہے۔ پنڈت جواہرلال نہرو اپنی آپ بیتی میں لکھتے ہیں:۔

"ہندوستانی اور ہندوستان کے باہر جو واقعات رونما ہوئے تھے ان سے قدرتاً سماجی مسئلہ روز بروز ہمارے سامنے آتا گیا اور یہ ظاہر ہو گیا کہ ہم اپنی سیاسی آزادی کو اس سے الگ نہیں کر سکتے۔" اس وجہ سے ان ناولوں میں اکثر واقعات سماجی مسائل مرکزی حیثیت رکھتے ہیں لیکن سیاسی حالات کا بھی گہرا شعور ان میں ملتا ہے۔ مجموعی طور پر ان ناولوں میں برطانوی اقتدار اور اس کے تسلط کی وجہ سے جو بے چینی پھیل

رہی تھی اور جو مختلف سماجی اور اقتصادی مسائل پیدا ہو رہے تھے ان تمام مسائل کو مکمل طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اور ان تمام باتوں کا حل حصول آزادی قرار دیا گیا ہے۔ یہ مقصد کبھی بالکل واضح ہوتا ہے اور کبھی غیر واضح۔

ابراہیم جلیس کا ناول "چور بازار" غلام ہندوستان کے حالات کو بڑی عمدگی سے پیش کرتا ہے۔ اور یہ اس زمانے کے واقعات پر بڑا ہی گہرا اور تیکھا طنز ہے۔ خاص طور پر انگریزی اقتدار اور تسلط پر اس میں ہر جگہ طنز کیا گیا ہے۔

> "زندگی کا اصل لطف تو ادھر سنہ ۱۸۵۷ء کے بعد سے آنے لگا ہے۔ لوگ بات بے بات خوش ہونے لگے ہیں۔ کلرکی مل گئی تو نوح خوش ہو گیا۔ دو دفعہ کے بجائے تین دفعہ کھانے کو مل گیا تو اچھل پڑا۔ زندہ رہو تو یوں ہنستے کھیلتے زندہ رہو۔ ناراض ہو کر برگد کے پیڑ کے تلے زندگی گزار دینے میں رجائیت کہاں"۔

انگریزوں نے ہندوستان کو جس بری حالت تک پہنچا دیا تھا۔ اس کی تصویر کشی جلیس نے ایک جگہ یوں کی ہے:۔

> "بیرے نے کٹلس اور مٹن چاپس سامنے رکھ دیئے اور ہم بے بھیڑوں کے گوشت سے بنائے ہوئے ان گرم گرم سوندھے کٹلس اور مٹن چاپس میں ولایتی کانٹے اور چھریاں چلا چلا کر پلیٹوں میں خالی ہڈیاں چھوڑ دیں"۔

نوح مسکراتے ہوئے کہنے لگا "یہ پلیٹ ہندوستان ہے"۔ اس طرح اس ناول میں انگریزوں کی غلامی اور ان کے تسلط نے زندگی میں جو زہر گھول دیا تھا اور جو تلخی پیدا کر دی تھی، اس کا اظہار پوری شدت سے کیا گیا ہے۔

ان ناولوں کے علاوہ پریم چند کے ناول تو گویا ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی مکمل تاریخ ہیں ۔ سماجی موضوعات کے بعد پریم چند نے جوں جوں جدوجہد آزادی تیز ہوتی گئی ۔ اسی رفتار سے اس کی عکاسی اپنے ناولوں میں کی ۔ پریم چند کی ناول نگاری کا ۔ مقصد ہی حصول آزادی تھا وہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں: ۔

" ہاں ضرور چاہتا ہوں کہ دو چار بلند پایہ تصنیفیں چھوڑ جاؤں لیکن انکا مقصد بھی حصول آزادی ہی ہو " ۔

حصول آزادی کی اس جدوجہد کو پریم چند نے سماجی حیثیت سے بھی پیش کیا ہے، معاشی حیثیت سے بھی اور سیاسی حیثیت سے بھی ۔ انہوں نے اپنے ناولوں کا مواد تمام تر اپنے زمانے کے ہندوستان اور اس دور کی تاریخ سے حاصل کیا ہے ۔ ان کے ناولوں میں ہندوستان ے وہ سارے مسائل اور پیچ در پیچ حالات ملتے ہیں جس سے ہندستان سنہ ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۶ء تک دوچار ہوتا رہا ہے ۔

ن ناولوں میں " گوشۂ عافیت " " چوگان ہستی " اور " میدان عمل " ایسے ناول ہیں جو ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی مکمل طور پر عکاسی کرتے ہیں ۔ " گوشہ عافیت " میں کسانوں کے مسائل اور ان کی جدوجہد مرکزی حیثیت رکھتی ہے ۔ اصل میں اس وقت کے حالات اس بات پر مجبور کر رہے تھے کہ کسانوں کی زندگی کی طرف توجہ کی جائے ۔ اسی وجہ سے اس زمانے میں سارے ہندوستان میں سیاسی جدوجہد معاشی مسائل سے وابستہ ہو گئی تھی ور کسانوں کے مسائل سیاسی جدوجہد میں زیادہ اہمیت حاصل کر چکے ہ تھے ۔ کسانوں کی حالت ناگفتہ بہ ہو گئی تھی ۔ گاندھی جی نے انھیں مشورہ دیا تھا: ۔

" مال گزاری مت ادا کرو ۔ سزائیں بھگتو ، سچائی پر قائم رہو اور شیاگرہ کی

بادشاہت میں داخل ہو جاؤ۔ کسانوں نے گاندھی جی کی اس بات پر حرف بہ حرف عمل کیا تھا وہ اب ہندوستان کی سیاسی اور معاشی جدوجہد میں بھرپور طریقہ پر حصہ لے رہے تھے۔ پنڈت جی نے لکھا ہے:۔

"اس دورے سے ہمارے آنکھیں کھل گئیں ہم نے دیکھا کہ سارے دیہات جوش و خروش سے بھرے ہوئے ہیں اور ان میں عجیب ہیجان برپا ہے"۔

یہ ناول ہے۔ یا یہ کہ ناول کے واقعات کو مختصر پر پنڈت جی نے اپنا الفاظ میں بیاں کر دیا ہے جدوجہد آزادی کے حقیقت شعارانہ پیش کشی میں چوگان ہستی، بھی امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں ہندوستانی زندگی کے ہر رخ کو اور ہندوستان کی سیاسی جدوجہد کے اہم ترین دور کو اس کی پوری وسعت کے ساتھ سمیٹ لیا گیا ہے۔ "چوگان ہستی" ہندستان کی سیاسی جدوجہد کی مکمل تصویر ہے اور گاندھی جی کے فسلفہ عدم تشدد کی بہترین تفسیر "عدم تشدد" کی وہ جنگ جو مہاتما گاندھی کی سرگردمیں ابتدا سے اس ناول کے لکھے جانے تک لڑی گئی تھی۔ اس کی مکمل عکاسی اس ناول میں ہوتی ہے۔ اس ناول کے متعلق ڈاکٹر بھٹناگر نے یہ بات بالکل صحیح لکھی ہے:۔

چوگان ہستی میں آزادی کے قبل کے ہندوستان کے عام معاشی سیاسی اور سماجی مسائل آجاتے ہیں۔ لتنے وسیع کینوس پر ہندوستان کے کسی ناول نگار نے مصوری نہیں کی۔ گاندھی جی کے زیر اثر مختلف مورچوں پر اس ملک نے جو لڑائیاں لڑی ہیں۔ ان سب کی جھلک اس ناول میں مل جاتی ہے اس طرح "میدان عمل" میں بھی ہندوستان کی سیاسی اور قومی جدوجہد کو پیش کیا گیا ہے۔ اس زمانے میں سیاسی کشمکش زیادہ شدید صورت اختیار کر چکی تھی۔ اس کے متعلق پنڈت جواہرلال نہرو

لکھتے ہیں: ۔

"ہندوستان تازہ دم، مستعد اور دبے ہوئے جوش سے بھرا ہوا معلوم ہوتا تھا ہر جگہ اس کے آثار نظر آتے تھے ۔ مزدوروں میں کاشت کاروں میں متوسط طبقے کے نوجوانوں میں اور عموماً تمام تعلیم یافتہ لوگوں میں ۔"

"میدان عمل" اسی رجحان کی تفصیل ہے ۔ اس میں متوسط طبقے کے نوجوانوں کاشکاروں مزدوروں اور دوسرے تمام افراد کی قومی جدوجہد کو پورے فنکارانہ طریقے سے پیش کر دیا گیا ہے ۔ کانگریس نے "کامل آزادی" کی تحریک شروع کر دی تھی ۔ گاندھی جی نے ستیہ گرہ اور اہنسا پر کار بند ہو کر سول نافرمانی کا اعلان کر دیا تھا ۔ وہ نمک کا قانون توڑ رہے تھے ۔ پنڈت جی کو گرفتار کر لیا گیا تھا ۔ یوں آزادی کی یہ جدو جہد تیز سے تیز تر ہوتی گئی ۔ حکومت نے ناقابل بیان ظلم و ستم ڈھائے لیکن ستیہ گرہ اور سول نافرمانی کی یہ جنگ حیرت ناک عدم تشدد کے ساتھ برابر شدت اختیار کرتی گئی ۔ اس سیاسی ہیجان کے بارے میں پنڈت جی لکھتے ہیں: ۔

"ان دنوں ہر طرف سے بڑی ہیجان انگیز خبریں آیا کرتی تھیں ۔ جلوس نکلتے تھے ۔ لاٹھیاں اور گولیاں برسائی جاتی تھیں ۔ مشہور لیڈروں کی گرفتاری کی وجہ سے ہڑتال ہوتی رہتی تھی" ۔

سیاسی حالات کے اس پس منظر کو سامنے رکھ کر کہ میدان عمل کا مطالعہ کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ہندوستان کی افسانوی تاریخ کا مطالعہ کر رہے ہیں اس میں ہندوستانی زندگی کے سیاسی، سماجی، معاشی پہلوؤں کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے ۔ اس لحاظ سے یہ پریم چند کا شاہ کار ہے ۔ کیونکہ اس سے پہلے ہندوستان کی جدو جہد

آزادی کو اس کے مختلف پہلوؤں سمیت اس درجہ فنکارانہ تکمیل سے پریم چند نے پیش نہیں کیا تھا اور نہ ہی بعد میں یہ ممکن ہو سکا ہے۔ اگرچہ گئو دان پریم چند کا شاہکار ہے لیکن اس میں پریم چند نے جدوجہد آزادی کو اپنا موضوع نہیں بنایا ہے۔

اردو ناول میں اس طرح جدوجہد آزادی کے ہر رخ اور ہر ایک موڑ کو بھرپور طریقہ سے پیش کیا گیا ہے۔

ہم عصر ناول

ہم عصر اردو ناول ہو یا ادب اس کا جائزہ لینا کافی مشکل ہوتا ہے اس لئے کہ قریب کی چیزوں کو دیکھنا اور پرکھنا آسان نہیں ہوا کرتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک ایک خاص جمالیاتی فاصلہ نہ ہو، کسی بھی چیز کو اس کے صحیح رنگوں میں دیکھنا بے حد دشوار ہوتا ہے۔ ادبی کارناموں کے اس فاصلہ کا زمانی ہونا ضروری ہے۔ زمانی قرب کی وجہ سے دوستیاں، مروتیں گروہ بندیاں، یا اس کے برعکس تمام باتیں دیکھنے اور جانچنے کے سارے طریقوں پر اثرانداز ہوتی ہیں۔

آج ہمارا ادب ہر لحاظ سے ایک بحرانی اور مشکل دور سے گزر رہا ہے اور یہ بحران اپنوں کا بھی پیدا کردہ ہے اور غیروں کا بھی۔ یہاں اس بات کا موقع نہیں کہ اردو ادب کی ترقی اور فروغ میں جو دوسرے عوامل رکاوٹ بنے ہوئے ہیں ان کے بارے میں کچھ کہا جائے البتہ خود ہماری اپنی گروہ بندیاں اور تعصبات اردو ادب کو جو نقصان پہنچا رہے ہیں اور اس کی وجہ سے ادب کو پرکھنے اور جانچنے کے طریقے جس طرح متاثر ہو رہے ہیں ان کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے

ہم عصر ادب کا شاید سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ہم کام سے زیادہ نام دیکھنے لگے ہیں۔ پہلے کام کی وجہ سے نام ہوا کرتا تھا۔ اور جب نام ہو جاتا تو کام کی اہمیت نہیں ہوا کرتی تھی۔ اور اب نام اس لئے دیکھا جاتا ہے کہ پہلے اس بات کا تعین ہو سکے کہ ادب کا تعلق کس ادبی گروہ سے ہے اور جب گروہ بندی کا تعین ہو جاتا ہے، تو پھر نام اور کام ایک طرف رہ جاتے ہیں اور اپنے گروہ کی طرف داری سب کچھ بن جاتی ہے پہلے ایک

دوسرے کے کاندھوں پر سوار ہوکر قد آور بننے کا رجحان غالب تھا گو اب بھی یہی ہو رہا ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس بات کی بھی شدید کوشش ہو رہی ہے کہ اپنے قد کو بلند ثابت کرنے کے لئے دوسروں کے قد کو کم کر کے پیش کیا جائے تاکہ اپنے قد کی بلندی قایم رہے۔ادب میں بت شکنی کی روایت صحت مند ثابت ہو سکتی ہے۔ اگر اس کے پیچھے نئے بت بنانے کا جذبہ کارفرما ہو۔اسی لئے نئے بتوں کی پرستش اس لئے قابل گردن زدنی سمجھی جارہی ہے کہ پرانے بتوں سے انحراف کیا جارہا ہے۔بت گری اور بت شکنی کے اس تماشے میں ادب و شعر کی خدمت سے زیادہ بدخدمتی ہو رہی ہے

ہم عصر ادب کا جائزہ لینے کے لئے اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ مختلف گروہ بندیوں سے الگ ہو کر کھلے دل و دماغ کے ساتھ اس کا مطالعہ کیا جائے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی جائے پھر یہ کہ اس کا مقام متعین کرنے کے لئے اپنے ادبی ورثے کے تناظر میں رکھ کر اسے دیکھا جائے۔

ٹی۔ایس، ایلیٹ نے لکھا ہے۔

> "تاریخ میں ایسا دور کبھی نہیں آیا کہ جس میں پڑھنے والوں کی اتنی بڑی تعداد موجود ہو یا جو اس قدر بے چارگی کے ساتھ اپنے ہی زمانے کے اثرات قبول کرنے پر مجبور ہوں ایسا دور بھی تاریخ میں کبھی نہیں آیا جب قارئین نے مرحوم مصنفین کی کتابوں سے زیادہ زندہ مصنفین کی اتنی بہت سی کتابیں پڑھی ہوں۔"

اس مسئلہ کا تاریک ترین پہلو یہ بھی ہے کہ زندہ مصنفین کی کتابیں زیادہ پڑھی جاتی ہیں۔مثال کے طور پر ناول ہی کو لیجئے آج کی یہ بے حد مقبول صنف ادب ہے۔اردو میں صدہا ناول آئے دن چھپتے رہتے ہیں یہ اردو کا ہی نہیں سارے عالمی

ادب کا اہم مسئلہ ہے کہ مقبول ادب اس مقدار میں پیدا ہو رہا اور پڑھا جا رہا ہے کہ سنجیدہ ادب پس پشت چلا جا رہا ہے بیسویں صدی کی مشہور جاسوسی ناول نگار اگاتھا کرسٹی کے ناولوں کا ترجمہ دنیا کی ایک سو سے زیادہ زبانوں میں ہوا ہے جب کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کا ترجمہ اتنی طویل مدت گزرنے کے بعد بھی اور متفقہ طور پر دنیا کے اعلیٰ ترین ادب میں شمار ہونے کے باوجود نوے زبانوں میں ہی ہوا ہے اس لئے آج ایسے پیمانے وضع کرنے کی ضرورت بے حد بڑھ گئی ہے جس کے ذریعہ سنجیدہ اور مقبول ادب میں فرق کیا جاسکے ۔ مغرب میں ایسے معیار ہیں اور وہاں مسلسل ایسا کام ہو رہا ہے جس سے سنجیدہ ادب مقبول ادب سے صاف طور الگ ہو جاتا ہے اور سنجیدہ ادب کو پڑھنے والے بھی اتنے اور ایسی مقدار میں ہیں کہ وہاں ایسے بھیانک مسائل سنجیدہ لکھنے والوں کو درپیش نہیں ہیں جن سے ہم دوچار ہیں مغربی زبانوں میں serious اور popular ادب کی اصطلاح بھی عام ہے لیکن ہمارے یہاں خیر سے ایسی کوئی بات نہیں ہمارے ادب میں تو خود سنجیدہ لکھنے والے اس بات پر توجہ کئے بغیر کہ ان کی تخلیقات مقبول ادب کے خس و خاشاک میں دب کر رہ گئی ہیں ، اور آج ان کے پڑھنے والوں کا دائرہ سکڑتا ہی جا رہا ہے ، اپنی ہی بحث و تکرار میں اس درجہ غرق ہیں کہ انھیں اس بات پر غور کرنے کا موقع نہیں مل رہا ہے کہ ان کے قاری صرف وہ خود ہو کر رہ گئے ہیں ۔ آج کتنے سنجیدہ ادبی رسالے ہیں جو اپنی زندگی آپ جی رہے ہیں ۔ مقبول رسالے آئے دن ان پر شب خون مارتے رہتے ہیں ۔ اور ابھی ہم اپنی گفتگو پوری بھی نہیں کر پاتے اور خیالات کا اظہار پورا بھی نہیں ہوتا کہ خیال و فکر کی کتاب بند کر دینی پڑتی ہے ۔ اور ابھی زبان اور عصری ادب کا غبار خاطر پوری طرح نکلنے بھی نہیں پاتا کہ ہمارا سنجیدہ شاعر اور ادیب زندگی کی کشمکش میں

مبتلا ہو کر رہ جاتا ہے۔

ہم عصر ناول کی تنقید میں ان تمام باتوں کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے ادبی رسائل معیار و توازن پیدا کرنے کا سب سے اہم ذریعہ ہوتے ہیں جس طرح مقبول رسالوں کے آگے سنجیدہ رسالوں کا چراغ نہیں جلتا، اسی طرح مقبول ناول سنجیدہ ناول کو پس منظر ڈال میں دیتے ہیں۔ برطانیہ میں تقریباً دو ہزار ناول ہر مہینے چھپتے ہیں۔ ہمارے ہاں بھی کافی مقدار میں مقبول ناول چھپتے ہیں۔ لیکن ان کے مقابلے میں سنجیدہ ناولوں کی تعداد صفر سے کچھ ہی زیادہ ہوتی ہے، اور پھر ان کی پذیرائی بھی جیسی ہونی چاہیئے نہیں ہوتی۔ اس لئے کہ ہماری تنقید بھی ابھی تک ناول کی طرف سے بیگانہ وشی اختیار کئے ہوئے ہے کیونکہ تنقید ہی وہ فضاء پیدا کر سکتی ہے جس میں نئی اور اچھی تخلیقات نئے اور اہم تجربے قابل قبول بن سکتے ہیں۔ اصل میں جب کسی فن پارے کی ادبی قدر و قیمت مسلم ہو جاتی ہے، تب ہی کہیں سنجیدہ ادب کے پڑھنے والوں میں بھی وہ اہمیت اختیار کرتا ہے۔ ورنہ ایسی ادبی تخلیقات جو ادب میں ایک خاص مقام اور مرتبے کی مستحق ہیں، وہ بھی بے التفاتی کا شکار بن جاتی ہیں۔ شاید یہاں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ قرۃ العین حیدر کا ناول "چائے کا باغ"، عثمانیہ کے بی۔ اے کے نصاب میں شامل کیا گیا تھا، لیکن اس کی بڑی مخالفت ہوئی اس پر لتنے اور ایسے اعتراضات مختلف گوشوں سے ہوئے کہ آخر میں اسے نصاب سے خارج کر دینا پڑا

"چائے کے باغ" پر اہم اعتراض جو کیا گیا وہ یہ تھا کہ اس میں عریانی ہے۔ جیسے راحت کاشانی کو ٹب میں عریاں نہاتے ہوئے پیش کیا گیا ہے۔ دوسرا اعتراض کچھ اس قسم کا تھا کہ اس میں بعض جملے اور فقرے ایسے ہیں جن کی تشریح کلاس روم میں کرنا

معیوب محسوس ہوتا ہے ۔جیسے سونا کھودنے والیاں، اور پبلک سیکٹر، تیسرا اعتراض کچھ اس نوعیت کا تھا کہ اس میں ایسی لڑکیوں کی زندگی پیش کی گئی ہے جو مختلف مردوں سے وابستہ ہوتی رہی ہیں، یا اس میں ایسی لڑکی بھی ہے جو شوہر بدلتی ہے۔

ان اعتراضات میں جو کچھ بھی وزن ہے وہ اصل میں ناول کی تنقید سے ہماری بے التفاتی کا نتیجہ ہے۔ وہ اس لئے کہ اچھے اہم اور سنجیدہ ناولوں پر جو تنقید ہونی چاہئے اور ان کے مختلف گوشوں کا تجزیہ اور تحلیل کرنے کے بعد ان کی اہمیت اور حیثیت کو جس طرح نمایاں کرنے کی ضرورت ہے اس پر توجہ نہیں کی گئی اس لئے ہم عصر ادب کو پڑھتے ہوئے باشعور قاری بھی الجھن میں بتلا ہو جاتا ہے کیوں کہ اس کا ذہن نئی باتوں کو نئے انداز میں قبول کرنے کے لئے تیار نہیں ہوا ہے ۔یہی وجہ ہے کہ طوائف کے کردار کو جب طوائف کے نام سے پیش کیا جاتا ہے تو بسم اللہ جان جیسی، سونا کھودنے والی، کے کردار کی تشریح بھی آسان معلوم ہوتی ہے اور خانم کے چکلہ کی سرگزشت بھی قابل قبول بن جاتی ہے لیکن یہی بات "پبلک سیکٹر" کے نام بری معلوم ہوتی ہے اسی وجہ سے چائے کے باغ میں ایک لڑکی کو عریاں پیش کر کے اس کی نفسیاتی الجھن یعنی نمائش پسندی exibitionism کو پیش کرنا بھی معیوب محسوس ہوتا ہے، لیکن "سحرالبیان، کی کم عمر لڑکی بدر منیر کی عیش و نشاط کی خاطر مئے نوشی اور داد عیش دینا برا معلوم ہوتا ہے۔ حالانکہ سحرالبیان، میں عیش و نشاط مقصود بالذات ہے، لیکن راحت کاشانی کی عریانی ایک ذہنی بیماری ہے اور اس کی بے راہ روی ایک مجبوری ہے۔ اور یہ کہ راحت کاشانی اور ظہور کے کردار پیش کرتے ہوئے قرۃ العین نے مکمل طور پر POETIC JUSTICE سے کام لیا ہے۔ صنوبر روتی اور بسورتی زندگی گزارتی ہے اور زندگی کے سکون سے ہمیشہ ہی محروم رہتی ہے۔ اسی طرح

راحت کاشانی مستقل کرب اور پریشانی میں مبتلا رہتی ہے ۔ وہ اپنا سب کچھ داؤ پر لگا کر بھی زندگی کی بازی ہار جاتی ہے اخر میں اس کی تنہائی اور بے چارگی سے اس کا درد و کرب ظاہر ہوتا ہے ۔ لیکن اس شاعرانہ انصاف کو بھی ناول میں راست طور پر پیش نہیں کیا گیا ہے ۔ قاری کو اپنے طور پر نتایج اخذ کرنے ہوتے ہیں وہ لوگ جو اخلاقی نقطہ نظر ہی سے اس ناول کو جانچنے کے درپئے ہیں ، وہ بھی اس کو اس اعتبار سے کامیاب پائیں گے ، اگر وہ غور کریں ۔

ہم عصر اردو ناول نگاری میں "چائے کے باغ" ایک منفرد اور امتیازی مقام حاصل ہے اور اردو میں ہم عصر ناول کی نمائندگی چائے کے باغ سے کی جاسکتی ہے موجودہ زمانے کے مسائل اور ان مسائل کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی سماجی اور اخلاقی تبدیلیاں اس میں بہتر طور پر پیش کی گئیں ہیں ، ایک ممتاز امریکن ناول نگار نے ناول کے موضوع کے تعلق سے ایک بڑی اہم بات کہی ہے وہ کہتا ہے ۔ میرے نزدیک سب سے سنجیدہ موضوع نہ سیاست ہے ، نہ جنگیں ہیں ۔ بلکہ لوگوں کے رہنے سہنے اور زندگی بسر کرنے کے طریقوں کی تبدیلیاں ہیں ۔ نقطہ نظر کی وہ تبدیلیاں جس سے وہ دنیا کو دیکھتے ہیں اس کا یہ بھی خیال بجا ہے کہ " شاید یہی ناول کا سب سے سنجیدہ موضوع رہا ہے " "چائے کے باغ" میں بھی زندگی بسر کرنے اور نقطہ نظر کی ان تبدیلیوں کا بڑا گہرا مطالعہ ملتا ہے ۔

امراؤ بیگم کو امراؤ جان بنانے والے حالات تبدیلیوں کے ساتھ ہر زمانے میں ملتے ہیں ۔ چائے کے باغ میں محمودہ کا راحت کاشانی بن جانا جدید تہذیب کا مسئلہ ہے ۔ امراؤ کو مجبور کیا گیا تھا ۔ لیکن موجودہ سماجی تبدیلیاں جس میں حصول زر زندگی کا سب سے بڑا مقصد بن گیا ہے ۔ اب اسے قدروں کا زوال کہئے یا نئی قدریں ،

جو محمودہ اور اس جیسی بے شمار لڑکیوں کو راحت کاشانی بننے پر راغب کر رہی ہیں۔ وہ بیرونی جبر ہے اور یہ اندرونی جبر اس طرح موجودہ زندگی کے کئی مسائل اس ناول میں بے حد منفرد انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔زندگی کی مختلف تبدیلیوں کو اتنے بھر پور اور فکر انگیز طریقے پر پیش کر دینا اس مختصر سے ناول کا ایک ایسا امتیاز ہے جو اسے عصری ادب میں بے حد قابل توجہ بنا دیتا ہے۔

اردو ناول کی ٹکنگ میں بھی "چائے کے باغ" بہت اچھوتا اہم اور عہد آفریں تجربہ ہے اس ناول میں کوئی ہیرو نہیں ہے نہ ہی عام انداز کا پلاٹ ہے کئی کہانیاں ہیں جنھیں بڑے ہی پیچیدہ انداز سے مرکب کیا گیا ہے تکنیک کی یہ ایسی زبردست اور اتنی نئی تبدیلی ہے جو اس ناول کو قارئین کے لئے مشکل بنا دیتی ہے جو روائیتی انداز میں ایک تسلسل کے ساتھ ناول کے واقعات اور کرداروں کو پڑھنے اور دیکھنے کے عادی ہیں۔ناول کی یہی جدت اور نیا انداز اس کے مشکل ہونے کا بھی سب سے بڑا ثبوت ہے اس میں کہانی بالکل نئے انداز میں کہی گئی ہے اور یہی بات اس ناول کو مشکل بنا دیتی ہے۔کیوں کہ اس میں سینما کے انداز میں FLASH BACK سے بھی کام لیا گیا ہے بلکہ FLASH BACK در FLASH BACK سے بھی کام لیا گیا ہے ناول کے اخر میں زندگی اور کاروبار زندگی بیان کر چکنے کے بعد یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر قادر مطلق نے یہ دنیا کیوں بنائی ہے ؟ کیا واقعی زندگی اور دنیا بے معنی ہے، لغو ہے، نہیں تو پھر کیا ہے! اس بڑی سوالیہ علامت پر ناول ختم ہوتا ہے۔

زندگیوں کی تبدیلیوں کو ہندوستان میں تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے اور دکھانے کی کوشش بڑے ہی وسیع پیمانے پر قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں بھی کی ہے۔ہم عصر ناول نگاری میں قرۃ العین کا یہ مہتم بالشان کارنامہ ہے اس میں کوئی

شک نہیں کہ اس کا بنیادی خیال انھوں نے ورجینا وولف کے ناول ORLANDO سے حاصل کیا ہے اس ناول میں انگلستان کی تہذیب کے بعض پہلوؤں اور اس کی بعض خصوصیات پر طنز کیا گیا ہے اور "آگ کا دریا" میں اس کے برخلاف ہندوستانی تہذیب اور تمدن کی جاندار اور منفرد خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ لیکن آگ کا دریا کیفیت و کمیت دونوں لحاظ سے اپنی ایک جداگانہ انفرادیت رکھتا ہے ہندوستان کی ہزاروں سال کی تاریخ کو چند صفحات میں اس فنکارانہ انداز میں سمیٹ لینا قرۃ العین کا ایک ایسا کمال ہے جو ان سے پہلے کسی اور کو حاصل نہیں ہوا قرۃ العین حیدر نے شعور کی رو کی تکنیک سے کام لے کر اجتماعی شعور کے آئینہ میں ہندوستان کی تاریخ و تمدن کی تصویر پیش کی ہے۔ مغرب میں جیمس جوائس نے شعور کی رو کی تکنیک کو جس تکمیل سے استعمال کیا ہے اور یہ اس کا اتنا عظیم اور اہم تجربہ رہا ہے کہ آج تک مغربی ناول اس کے سایہ سے بالکل الگ نہیں ہو سکا ہے جس میں جوائس کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے صرف چوبیس گھنٹے کے دوران کو پیش کرتے ہوئے اپنے بعض کرداروں کی مکمل زندگی پیش کر دی ہے اور ان کی داخلی ذہنی اور باطنی زندگی کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے، جس کو ناول نگار نے پیش نہ کیا ہو ذہن اور شعور کی رو میں ایک ایک بات جو ابھرتی ہے، یہ اس کی اتنی مکمل اور ایسی بے مثال عکاسی ہے جس کا جواب جوائس کے ہم عصر ناول نگار مارشل پردست کے سواء دنیا کی ناول نگاری میں ملنا دشوار بلکہ ناممکن ہے جوائس نے ان چوبیس گھنٹوں میں ان کی کرداروں کی زندگی کی پوری اٹھان، ماضی اور حال اس طرح نمایاں کیا ہے کہ ان کی ذہن کی رو کو سامنے رکھ کر اس زمانے کی زندگی کے ہر رخ کو اور ہر ایک پہلو کو پڑھا جا سکتا ہے، جوائس نے چوبیس گھنٹے کی زندگی کو پیش کرنے کے لئے صدہا صفحات لیے

ہیں، اس کے برخلاف قرۃ العین حیدر کو یہ اعزاز حاصل رہے گا کہ انھوں نے سینکڑوں سال کی تاریخ کو ان کے صحیح رنگوں میں صرف چند سو صفحات میں پیش کر دیا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کو کام میں لاکر قرۃ العین حیدر نے اردو ناول کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے

"میرے بھی صنم خانے" "سفینہ غم دل" سے "آگ کا دریا" پھر آگ کا دریا سے "چائے کے باغ" تک کا قرۃ العین حیدر کے فن کا یہ سفر ہم عصر اردو ناول کو نئے امکانات اور نئے تجربات سے روشناس کرتا ہے اردو ناول میں ہم عصر مغربی ناول کے جدید انداز اور طریقوں کا اندازہ قرۃ العین حیدر کے ناول پر فنکارانہ عبور سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اردو میں مغربی ناول کی جدید تر تکنیک کو برتنے کا رجحان ۱۹۳۸ء میں سجاد ظہیر کے ناول لندن کی ایک رات، سے نمایاں ہونے لگتا ہے، جس کو بعد میں کمال پر پہنچانے کا سہرا قرۃ العین حیدر کے سر ہے۔

"آگ کا دریا" اردو ناول نگاری میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس ناول میں صرف ماضی کی بازیافت ہی نہیں کی گئی ہے بلکہ یہ ناول مستقبل کا اشاریہ بھی رہا ہے مغربی پاکستان اور سابقہ مشرقی پاکستان میں جو بعد تھا اس کو ناول نگار کی دور بیں نگاہوں نے ۱۹۵۶ء میں ہی دیکھ لیا تھا۔ ان دونوں حصوں میں جو جذباتی اور تہذیبی خلیج تھی، ناول نگار نے اس کو بہت پہلے محسوس کر لیا تھا اور اس کا بھرپور اظہار بھی کر دیا تھا۔ آج یہی خلیج ہمارے سامنے بنگلہ دیش اور پاکستان کے روپ میں آئی ہے یہاں اس بات کے ذکر سے مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ ایک اچھا اور بڑا ناول نگار ہم عصر زندگی کا کتنا شعور اور کیسی آگہی رکھتا ہے۔ اور اس شعور اور آگہی کو فن کے سانچے میں ڈھالنے بھی قا[illegible] رہتا ہے ایسا ناول نگار زندگی کو ایسے زاویہ سے دیکھتا اور دکھاتا

ہے جو ہماری بصیرت میں بھی اضافہ کرتا ہے اور ہماری فکر کو بھی مہمیز لگاتا ہے۔

ماضی کی بازیافت کے سلسلے میں حیات اللہ انصاری کا ناول "لہو کے پھول" بھی قابل ذکر ہے۔ یہ ناول پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ جدوجہد آزادی سے حصول آزادی کے بعد کے زمانے تک یعنی ۱۹۱۱ء سے ۱۹۵۲ء تک حالات اس میں پیش کئے گئے ہیں۔ یہ ایک بڑے لیکن ناکام تجربہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ناول کی ناکامی کی اہم وجہ اس میں انفرادی رنگ و آہنگ کی کمی ہے۔ ناول نگار پریم چند سے بے حد متاثر ہے اور تقلیدی انداز ہر جگہ نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول نگار نے بڑی محنت اور کاوش سے مواد حاصل کیا ہے اور ہندوستانی زندگی کے ہر رخ اور پہلو کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن ہندوستانی زندگی اس درجہ وسیع اور عریض پیمانہ پر عکاسی کی شیرازہ بندی نہیں ہو سکی ہے۔ الگ الگ ٹکڑے اہم اور دلچسپ ہیں لیکن ان کا مجموعی تاثر کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ مختلف اور متضاد تجربات اور مشاہدات کو تخیل کی آنچ میں پگھلا کر جب تک یک جان نہیں کیا جاتا کوئی بھی فنی کارنامہ مکمل نہیں ہوتا جب ادب اور شاعری میں مختلف تجربات اور مشاہدات کو ترکیب دے کر ایک نئی بات پیدا کی جاتی ہے تب ہی بات بنتی ہے، لہو کے پھول میں اس بات کی کمی نظر آتی ہے

ہندوستان کی تاریخ میں تقسیم کا واقعہ اور آزادی کے بعد کے واقعات نے اردو ناول نگاروں کو بے حد متاثر کیا ہے اردو کے بعض اہم اور اچھے ناولوں کا محور و مرکز یہی واقعات رہے ہیں۔ جس طرح پہلی اور دوسری جنگ عظیم نے مغربی ناول نگاروں کو متاثر کیا تھا اور ان جنگوں کے حالات اور اس کے نتائج جس طرح مغربی ناول نگاروں کی فکر و فن کی جولان گاہ بنے رہے ہیں بالکل اسی طرح تقسیم اور اس کے

بعد کے واقعات نے اردو ناول نگاروں کے فکر و فن کو بھی مہمیز لگائی ہے ۔البرٹ کامو نے کہا تھا " میری عمر کے تمام آدمی پہلی جنگ عظیم کے نقاروں کی گونج میں پلے بڑے ہیں اور ہماری تاریخ اس وقت سے قتل و غارت گری بے انصافی اور تشدد سے عبارت رہی ہے " لیکن بر صغیر کے لوگ پہلی اور دوسری جنگ عظیم سے اس طرح متاثر نہیں ہوئے جس طرح مغرب کے رہنے والے ہوئے ۔ بہر حال تقسیم کے واقعات نے وہی اثرات ہمارے ناول نگاروں پر مرتب کئے جو ان عظیم لڑائیوں نے مغربی ناول نگاروں پر مرتب کئے تھے ۔

اردو ناول نگاروں میں شاید عبداللہ حسین وہ واحد ناول نگار ہیں جن کے ناول میں پہلی جنگ عظیم کے واقعات بیان ہوئے ہیں اور ناول کا ہیرو راست طور پر اس جنگ میں شریک ہوتا ہے اور اس کی ہولناکیوں سے دوچار ہوتا ہے ۔اس کی تفصیل اس ناول میں ملتی ہے ناول کا یہ حصہ مغربی ناولوں میں جنگ کی جو تفصیل ملتی ہے ، اس کی یاد دلاتا ہے ۔رزم اور بزم دونوں کی تفصیل اس ناول میں ملتی ہے ۔ عبداللہ حسین نے بھی وسیع پیمانہ پر ہندوستانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے ناول میں پیش کیا ہے ۔دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل ، شہری زندگی کی ہماہمی ، کسانوں متوسط طبقے اور جاگیردار طبقے کی زندگی کی عکاسی بڑی عمدگی سے اس ناول میں کی گئی ہے اور ہر جگہ ایک منفرد انداز نمایاں ہے ۔ ۱۹۱۴ء سے تقسیم کے بعد تک کے مختلف واقعات ہندوستان کے حقیقی پس منظر میں پیش کئے گئے ہیں ۔

عصری زندگی کے بعض اہم مسائل اور خاص طور سے زندگی کی معنویت کی تلاش کو اس ناول میں بھی موضوع بنایا گیا ہے ناول کا ہیرو زندگی کو بڑی وسعت سے دیکھنے اور زندگی کے گوناگوں واقعات اور حادثات سے گزرنے کے بعد خاص ذہنی فضاء

میں پہنچتا ہے۔ وہ زندگی کی معنویت کو جاننے کے لئے اور زندگی جو ایک بے نام سا درد ہوتا ہے اس کا مداوا کرنے کے لئے بے حد مطالعہ کرتا ہے" لیکن موت سے فرصت ہستی کا غم کب مٹتا ہے

"اس کا ذہن اور روح جس دکھ میں مبتلا تھے، اس میں ذرہ برابر کمی واقع نہ ہوئی تھی اور اتنا سارا وقت بوڑھا ہونے میں ضائع کر دیا تھا نقصان عظیم کا احساس جو مستقل اس کے ساتھ لگا ہوا تھا شدید ہو گیا۔

یہ ہماری اپنی اداس نسلوں کی کہانی ہے۔ جنہیں مذہب میں سکون ملتا ہے نہ سائنس دکھ کا مداوا کر سکتی ہے۔ فلسفہ کچھ تسکین دینے کی کوشش کرتا ہے، لیکن موت کا احساس زندگی کو پھر لغو بنا کر رکھ دیتا ہے لیکن پھر بھی ایک مسلسل جدوجہد، ایک لامتناہی کشمکش ہمارا مقدر ہے اداس نسل کے ان لوگوں کو تقسیم کے بعد کے کئی ناولوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" کے خاموش ہنگامے بھی ان کی وجہ سے ہیں "آنگن کو اردو ناول کی تاریخ میں منفرد حیثیت بخشنے والی اس کی یہی ایک خصوصیت ہے یہ ناول اسم با مسمی ہے۔ اس ناول میں نہ صرف جدوجہد آزادی کو پیش کیا گیا ہے بلکہ تمام قومی اور اہم ترین بین الاقوامی مسائل کی گونج بھی "آنگن" میں سنائی دیتی ہے۔ زندگی اور زندگی کی ساری گھما گھمی اور اس کے سارے ارتعاشات "آنگن" ہی میں محسوس ہوتے ہیں۔ ناول کا کوئی بھی واقعہ اور کوئی بھی کردار "آنگن" سے باہر قدم نہیں رکھتا "وحدت مکاں" کو قائم رکھتے ہوئے زندگی کے سارے خارجی روابط مکمل انداز میں پیش کرنے میں یہ ناول بے مثال ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنے ناول "شام اودھ" میں شعوری طور پر ارسطو کے اتحاد ثلاثہ کے اصول کو ناول میں برتنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ کوشش ناکام رہی ہے۔

کیوں کہ ناول ایک چار دیواری میں سمٹ کر رہ گیا ہے اور اس زمانے کی حقیقی زندگی اور خارجی زندگی سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔اس لئے یہ پتہ نہیں چلتا کہ کس زمانے کی زندگی کو ناول نگار پیش کر رہا ہے۔ناول میں جب تک خارجی زندگی داخلی زندگی کے آئینے میں اور داخلی زندگی خارجی زندگی کے پس منظر میں پیش نہیں کی جاتی ناول کامیاب نہیں ہوتا۔اور یہی بات "شام اودھ" میں مفقود ہے

"آنگن" میں آنگن کے باہر کے واقعات کو پیش کرنے میں خدیجہ مستور نے فنکارانہ کمال دکھایا ہے۔دوسری جنگ عظیم میں، ہیروشیما اور ناگاساکی پر جو بم گرتا ہے اس کا دھماکہ "آنگن میں یوں سنائی دیتا ہے۔

"اخبار والا بڑی تیزی سے گلی میں چیختا گزر رہا تھا۔خوفناک بم جاپان کی کمر ٹوٹ گئی۔ہیروشیما تباہ ہوگیا۔اتحادیوں کی فتح قریب ہے۔آگیا آگیا۔آج کا اخبار، ہیروشیما" اسی طرح دوسری جنگ عظیم کی تباہ کاری خدیجہ کے "آنگن" میں یوں مصیبت ڈھاتی ہے۔

"جنگ تھی، مہنگائی نے گھر میں جھاڑو پھیر دی تھی"

کانگریس اور لیگ کی کشمکش آنگن میں باپ اور بیٹے کے نظریاتی اختلافات میں پوری تکمیل کے ساتھ نمایاں ہوتی ہے۔ایک متوسط مسلم گھرانہ کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے جدوجہد آزادی اور ملک اور بیرون ملک کے سارے واقعات کو صرف "آنگن" کی چار دیواری میں پیش کر دینے میں ناول نگار کا سلیقہ اپنے کمال پر نظر آتا ہے۔اس ناول میں بڑے اور اونچے مقاصد اور آدرشوں کے لئے جس طرح بعض مسلم گھرانوں نے قربانیاں دی ہیں۔زندگی کی ہر مصیبت اور تکلیف کو ناقابل بیان صبر و ضبط کے ساتھ جھیلا ہے۔اس کی ایسی دل کش اور موثر تصویر ہے، جس کا اندازہ

صرف اس کے مطالعہ سے ہو سکتا ہے اور پھر فسادات کے خوں چکاں واقعات نے کیسے مخلص اور سچے کام کرنے والوں کی جان لی، اس کا بھی یہ بڑا دل ہلا دینے والا قصہ ہے۔ آزادی کے بعد سے سب سے اہم مسئلے کو بھی اس ناول میں بڑے مکمل اور بھرپور طریقے پر پیش کیا گیا ہے۔ آزادی کے بعد جس طرح حصول زر اکثر افراد کا مقصد زندگی بن گیا ہے۔ اور اس کی وجہ سے برصغیر پر جو مصیبتیں نازل ہوئیں ہیں، وہ بھی شاید ہم عصر زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اس مسئلہ کو بھی ناول میں بڑے اثر انگیز طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار جس کے نقطہ نظر سے ناول کا ہر کردار اور واقعہ پیش کیا گیا ہے، جس نے اپنی زندگی میں اونچے مقاصد کے لئے تن، من، دھن کی بازی لگاتے ہوئے اپنے قریب ترین عزیزوں کو دیکھا ہے، اور خود اس کی اپنی زندگی بھی اس کے ساتھ دینے میں گزری ہے۔ وہ جس کو اپنا شریک زندگی بنانا چاہتی ہے۔ اس وقت وہ شخص جب یہ کہتا ہے۔

> "میں نے اپنی زندگی کی ڈگر کو بدل دیا ہے دنیا تباہ ہوتی ہے، ہو جائے مجھے کوئی مطلب نہیں میں اب صرف دولت کماؤں گا، عیش کروں گا، میں اب کار کوٹھی کے خواب پورے کروں گا۔ اب امپورٹ ایکسپورٹ کا لائسنس لینے کی کوشش کر رہا ہوں۔ بہت جلد مل جائے گا۔ میں اب بڑا آدمی بن جاؤں گا"

زندگی کا حاصل اور زندگی کا مقصد جب ایسا "بڑا آدمی" بن جانا ہو گیا تو ظاہر ہے کہ یہ انسان کی بھی تذلیل ہے اور انسانیت کی بھی۔ ناول نگار نے بڑی عمدگی سے اس حقیقت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ آزادی کے بعد اسی ذلت کو افتخار بنالینے کی کوشش بڑی تن دہی سے ہوئی ہے اور اسی وجہ سے زندگی کی ساری قدریں،

سارے معیار نیست و نابود ہو رہے ہیں۔ لیکن وہ لوگ جو زندگی میں بڑے مقاصد اور معیار رکھتے ہیں، وہ اس تذلیل کی تاب آنگن کی ہیروئن عالیہ کی طرح نہیں لاسکتے۔ عالیہ یہ سن کر دہل کے رہ جاتی ہے اور سوچتی ہے:

"ارے بس آپ کی زندگی کا یہی مقصد رہ گیا ہے بس اتنی سی بات
عالیہ کو ایسا محسوس ہوا کہ وہ بہت دور سے ریتیلے میدانوں میں سے
چل کر آرہی ہے تھکن سے نڈھال جنم جنم کی پیاسی۔ارے کوئی اس
کے حلق میں ایک قطرہ پانی ٹپکائے۔"

اس طرح یہ ناول ہم عصر زندگی کے ایک اہم مسئلہ سے شدید آگہی پر ختم ہوتا ہے فکری اور فنی اعتبار سے اس ناول کی بڑی اہمیت ہے

حال ہی میں جو ناول لکھے گئے ہیں ان میں عصمت چغتائی کا ناول "عجیب آدمی" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔یہ مختصر ناول فلمی دنیا کی زندگی سے متعلق ہے فلمی دنیا کے بعض گوشوں کو عصمت نے بہترین طریقہ پر پیش کیا ہے۔ عصمت کے ناولوں کی خصوصیت ان کی نفسیاتی ژرف نگاری ہے "ٹیڑھی لکیر" میں ان کی یہی خصوصیت ناول کو غیر معمولی امتیاز بخشتی ہے یہ ناول اردو کے اہم ترین ناولوں میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے "ٹیڑھی لکیر" کا حقیقی پس منظر اور کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ اردو ناول میں ایک ناقابل فراموش کارنامہ ہے۔ عصمت ہر چند کے ناول میں تکنیکی جدتوں سے کام نہیں لیتی ہیں لیکن ان کے ہاں زندگی کے منفرد تجربات اور مشاہدات کا اظہار ملتا ہے مواد کی یہ جدت اور ندرت ان کے ناولوں کو تازگی اور نیا پن بخشتی ہے۔

" ٹیڑھی لکیر " " معصومہ اور عجیب آدمی " میں سے ہر ایک ناول میں یہی خصوصیت دیکھی جاسکتی ہے۔ عصمت زندگی کے جس گوشے کو اپنے ناول کا موضوع بناتی ہیں ،اس کا گہرا مطالعہ رکھتی ہیں ، مطالعہ کی یہی گہرائی اور اپنے موضوع سے پوری آگہی ان کے ناولوں کو وقار اور وزن عطا کرتی ہے۔ عجیب آدمی میں بھی یہ تمام خصوصیت دیکھی جاسکتی ہیں ۔اس مختصر سے ناول میں فلمی دنیا کے پس منظر اور ہیرو کی ذہنی اور جزباتی زندگی کو بڑی ہی تکمیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ کسی بھی ناول میں مرکزی کردار کی موت کو یقین آفریں انداز میں پیش کرنا بے حد مشکل ہوتا ہے۔ موت کی ایسی پیش کشی جسے پڑھنے کے بعد یہ احساس ہو کہ ہاں جو کچھ بھی ہوا یہی ہو سکتا تھا۔ اور یہی ہونا تھا۔ موت حقیقی زندگی میں بھی اکثر بے وقت معلوم ہوتی ہے۔ افسانوی زندگی میں موت کو قابل قبول انداز میں پیش کرنا دشوار ترین بن جاتا ہے۔ " عجیب آدمی " میں اس دشوار ترین مرحلہ کو ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔اس ناول میں ان نفسیاتی ، ذہنی عوامل حادثات اور واقعات کو پیش کیا گیا ہے جن کے ہاتھوں کوئی آدمی خود کشی پر مجبور ہوجاتا ہے۔ خود کشی کرنے والے کی نفسیاتی ، جذباتی اور ذہنی حالت کی عکاسی اس قدر یقین آفریں اور حقیقی انداز میں پیش کی گئی ہے جس کا جواب شاید اردو کی پوری ناول نگاری میں ملنا دشوار ہے۔

کرشن چندر نے حال ہی میں ایک ناول ایسا لکھا، جو، ہر قسم کے قاری کو اپنی طرف متوجہ کرلیتا ہے۔ان کا مختصر ناول " آئینے اکیلے ہیں " مشرق اور مغرب کی زندگی کے تضاد کو بڑی عمدگی سے پیش کرتا ہے۔ مغربی زندگی میں حرکت و عملی کو جو مقام حاصل ہے اور اس سے محرومی ، زندگی سے محرومی کے جس طرح مترادف ہے ، اسکو ناول نگار نے خوبصورت انداز میں نمایاں کیا ہے مشرقی زندگی میں اسکے برخلاف

سکون ہے، آہستہ روی ہے۔اور ایک استقلال ہے۔یہاں ناکامیوں سے بھی کام لیاجاتاہے اور کمزوریوں کو بھی انگیز کرلینے کا حوصلہ ہے۔یہاں زندگی نہ تو ایسی مصروف ہے، نہ ہی ایسی میکانکی کہ انسان مشین بن کر رہ جائیں۔بلکہ مشینوں کو بھی یہاں انسان بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔کیوں کہ یہاں انسانیت بھی ہے محبت بھی ہے ہمدردی بھی ہے اور رواداری بھی ہے۔ایک ہی کردار کی اضافت سے مغربی اور مشرقی انداز فکر اور دونوں کے فلسفۂ حیات کو کرشن چندر نے بڑی فنکارانہ بصیرت سے نمایاں کر دیا ہے۔

ہم عصر اردو ناول کا ایک اہم مسئلہ یہ بھی ہے کہ اردو میں سنجیدہ ناول نگار اپنے قلم کے زور پر روزی حاصل نہیں کر سکتا اور جو قلم کے زور پر روزی حاصل کرنا چاہتے ہیں انھیں بازار کی مانگ کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کیوں کہ یہاں سنجیدہ ناول پڑھنے والے بہت کم ہیں۔گو کہ ہر جگہ کم ہی ہوتے ہیں، لیکن اردو میں لکھنے والوں کو زیادہ سنجیدہ بننے پر آمدنی سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے اور مقبول بننے کے لئے سنجیدگی کو ایک حد تک خیرباد کہنا پڑتا ہے۔

کرشن چندر کی صلاحیتیں بھی بہت کچھ، اصل میں مقبولیت کی قیمت چکانے میں صرف ہوتی رہیں۔

ہم عصر اردو ناول کا یہ بھی ایک بہت بڑا مسئلہ ہے کہ موجودہ دور میں اچھے سے اچھے ناول کا ایک سے دوسرا ایڈیشن مشکل ہی سے چھپتا ہے اور اگر ایسا ہوتا بھی ہے تو اس کا فائدہ مصنف کو نہیں پبلیشر کو حاصل ہوتا ہے۔"آگ کا دریا" کے معلوم نہیں کتنے ایڈیشن چھپے ایک تو یہ کہ پہلی ہی اشاعت کے بارے میں پبلیشر صحیح تعداد چھپاتے ہیں اور دوسرے ایڈیشن کی نوبت آئے بھی تو مصنف کو ایک پیسہ بھی نہیں

ملتا جو کتابیں پاکستان میں لکھی جاتی ہیں ان کے معاوضہ کا تو کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن جو کتابیں خود ہندوستان میں لکھی جاتی ہیں، ان کے ساتھ بھی یہی سلوک ہوتا ہے۔ "چائے کے باغ" کا پہلا ایڈیشن شاید صرف پانچسو تک محدود تھا، لیکن حیدرآباد میں اس کے کئی ایڈیشن مصنفہ کے علم و اطلاع کے بغیر معلوم نہیں کن کن پبلیشروں نے چھاپ دئے۔ یہ تو چند ایک ناول ہیں جنھیں دوبارہ چھپنا نصیب ہوا ہے۔ لیکن اکثر ہمارے بہترین ناول بھی ایسے رہے ہیں جن کا ایک ایڈیشن دیکھنے کے بعد دوسرے ایڈیشن کو دیکھنے کے لئے آنکھیں ترستی رہ جاتی ہیں۔ یہ بدعت اور لعنت بہت زمانے سے اردو میں چلی آرہی ہے۔ اور پریم چند کی اردو سے ہندی کی طرف توجہ کی ایک بڑی وجہ یہی لعنت تھی۔ اچھے ناول اور اچھے ادب کے فروغ کے لئے اس مسئلہ کی طرف توجہ بھی ضروری ہے ہم عصر ادب میں اچھے ناولوں کی تعداد انگلیوں پر گنائی جاسکتی ہے۔ سنجیدہ ناول نگاری خاص طور پر اس صورت حال کا شکار ہوئی ہے کیوں کہ ایسے ناول کی تخلیق کرنے پر صلہ کی تمنا کرنا تو دور کی بات ہے ستائش کی تمنا بھی پوری نہیں ہوتی۔ ایسے حالات میں بلند پایہ ناولوں کی تخلیق مشکل ہے

ان مخالف حالات کے باوجود اردو ناول نگاری کی سرزمین ابھی بنجر نہیں ہوئی ہے۔ موجودہ دور میں مزکورہ بالا ناولوں کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی کا مختصر ناول "ایک چادر میلی سی" بے حد قابل توجہ ہے۔ گو یہ سکھ برادری کی زندگی کی پیش کش تک محدود ہے اور اس کا کینوس بھی بہت محدود ہے۔ لیکن یہ انسانی زندگی کے بعض بنیادی، نفسیاتی اور جذباتی حالات کی عکاسی بے حد اچھوتے انداز میں کرتا ہے۔

ہم عصر ناول نگاری کے سلسلے میں بعض دوسرے اہم نام۔ قاضی عبدالستار، صالحہ عابد حسین، اقبال متین اور جیلانی بانو کے ہیں۔ قاضی عبدالستار اور صالحہ عابد

حسین نے کئی اچھے ناول لکھے ہیں۔ قاضی عبدالستار کا "شب گزیدہ" ان کی ناول نگار کی حیثیت سے کامیابی کی روشن مثال ہے۔ یہ نئے اور پرانے انداز فکر کے تصادم کی بڑی ہی دلچسپ اور حد درجہ دل سوز کہانی ہے۔ صالحہ عابد حسین کا نیا ناول "اپنی اپنی صلیب" گھریلو زندگی کے ایک پر اثر المیہ کی تفسیر ہے۔ جیلانی بانو کا ناول "ایوان غزل" جاگیردارانہ ماحول کی بڑی ہی اچھی تصویر ہے اقبال متین کا مختصر ناول "چراغ تہ داماں" "ایک" "مرد طوائف" کے کردار کی بہترین عکاسی کرتا ہے یہ ناولٹ کتابی صورت میں الگ شائع نہیں ہوا ہے اس لئے بھی اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی ہے ورنہ یہ اقبال متین کا یہ ایسا کارنامہ ہے کہ اگر اس کے سوا بھی وہ کچھ نہ لکھتے تب بھی ان کے نام اور کام کو اردو ادب میں زندہ رکھنے کے لئے یہ مختصر ناول کافی ہوتا۔

ہم عصر اردو ناول کا جائیزہ لیتے ہوئے اردو تنقید کا اردو ناول کے تعلق سے بے اعتنائی کا ذکر بار بار نوک قلم پر آجاتا ہے۔ اردو کے بہت سے نقاد اردو میں ناول کے وجود ہی سے بڑی آسانی سے انکار کر بیٹھتے ہیں اور بعضوں کے نزدیک اردو میں ناول کی روایت قابل اعتناء نہیں ہے۔ حالانکہ ایسے لوگ کلیم الدین احمد کی طرح اپنے دعوے کو پیش کریں تو بھی ایک بات ہے۔ کیوں کہ کلیم الدین احمد نے بھی اردو تنقید کے وجود سے انکار کیا تھا۔ ان کے نزدیک اردو تنقید اردو شاعری کے معشوق کی کمر کی طرح معدوم ہے یا وہ اقلیدس کا خیال نقطہ ہے، لیکن یہ بات کہنے کے لئے بھی انھیں ایک مستقل کتاب لکھنی پڑی تھی۔ اس طرح اردو ناول کے وجود سے انکار کرنے والے یا اسے بالکل غیر اہم سمجھنے والے ایک آدھ مضمون ہی اس سلسلے میں لکھتے رہیں تو شاید ان کی بات قابل توجہ بن سکے۔

یہاں اس بات کے ذکر سے مقصود یہ بتانا ہے کہ اردو ناول میں بعض تجربے اہم اور اس درجہ جدید ہوئے ہیں کہ آج سالہا سال گزرنے کے بعد بھی ان کی تازگی اور اہمیت میں کمی نہیں آئی ہے ۔ لیکن اردو تنقید میں ان کا کہیں بھی ذکر نہیں ہوا ہے اس کے برخلاف مغربی ادب میں جب بھی کوئی اہم ادبی تجربہ ہوتا ہے تو اس کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے ۔ جیسے جیمس جوائس اور مارسل پردست نے اپنے شہرہ آفاق ناول پہلی جنگ عظیم کے دوران لکھے تھے لیکن ان کا ذکر آج بھی بار بار ہوتا ہے ۔ جدید اور ہم عصر ناول نگاری میں بھی ان کا ذکر ناگزیر ہوا کرتا ہے ۔ کیوں کہ تجربے اتنے عظیم ہیں کہ جدید ترین ناول نگاری پر بھی یہ پرتو فگن ہیں اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ ہمارے ہاں اس پیمانے پر اور اتنے عظیم تجربے ہوئے ہیں جن کا ذکر ان عالمی ادب کو متاثر کرنے والے ناولوں کے ساتھ ساتھ کیا جاسکے بلکہ یہاں اس ذکر سے یہ ظاہر کرنا ہے کہ اردو ناول نے بھی اپنی محدود اور کم مایہ دنیا میں بعض ایسے تجربے کیے ہیں جن کا ذکر بار بار ضروری ہے، تاکہ اردو ناول کی وسعت اور اس میں جو اہم تجربے ہوئے ہیں ان کا اندزہ ہوسکے اور نئے لکھنے والوں کی وہ رہنمائی کرسکیں ۔

اوپر کے صفحات میں کئی ایسے ناولوں اور ناول نگاروں کا ذکر آچکا ہے ۔ جنھوں نے اردو ناول کو نئی وسعتوں اور نئے امکانات سے دوچار کیا ہے ۔ اسی طرح اردو ناول نگاری میں عزیز احمد کے ناول سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں ۔ کہ اردو ناول میں اتنے اہم تجربے ہوئے ہیں اور قدیم انداز کی ناول نگاری سے اس درجہ انحراف ہوا ہے کہ آج سے پچاس سال پہلے ٹی ، ایس ، ایلیٹ نے یہ بات کہی تھی کہ ناول کی موت ہوچکی ہے ۔ لیکن اس کا مطلب جیسا کہ نورمن پوڈہر ہٹز نے واضح کیا ہے کہ بیانیہ فن کی وہ خاص ہیئت جو خاص حالات اور

زمانے کے خاص تقاضوں کی وجہ سے نمو پذیر ہوئی تھی وہ اب کام نہیں دے سکتی۔ اس لیے لازمی طور پر ایک نئی ہیت یا ایک نئے انداز کی ناول نگاری شروع ہوئی اردو میں قدیم انداز سے سنجیدہ ناول نگاروں نے آج سے پچیس تیس سال پہلے سے انحراف شروع کر دیا تھا۔ عزیز احمد کا " آگ " اس کی بہترین مثال ہے اس ناول کی یہ خصوصیت ہے کہ اس میں کشمیر کی زندگی کے ہر پہلو کو خارجی نقطہ نظر سے پیش کیا گیا ہے ایک نووارد کشمیری زندگی کے بارے میں اپنے تاثرات اور مشاہدات بیان کرتا ہے۔ اس کا کوئی ہیرو ہے نہ ہیروئین ہے " واحد متکلم " لکھتا ہے

" میں واحد متکلم پھر سوچ رہا ہوں۔ اس ناول میں ہیروئین کا ملنا تو مشکل ہی تھا کیوں کہ شریف گھر کی کشمیرن کو کون دیکھ سکتا ہے ..... میں واحد متکلم ان عورتوں اور ان کے احساسات کی تفصیل، ان کی ذہنیت، ان کا طرز عشق کیا جانوں کیا لکھوں "

ہیروئین ہی نہیں اس ناول کا ایک طرح سے ہیرو بھی نہیں ہے

" مجھے سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ ہیرو بھی میرے ہاتھ سے نکلا جا رہا ہے۔ سکندر جو کی جگہ کشمیر کے مناظر اور کشمیر کی زندگی اس ناول کے ہیرو بنے جا رہے ہیں۔ "

امریکن ناول نگار ٹوم وولف اور دوسرے رپورتاژ کو ناول کے قالب میں ڈھالنا چاہتے ہیں۔ ٹوم وولف کا یہ بھی خیال ہے کہ ناول کا مستقبل صرف رپورتاژ ہی میں ممکن ہے۔ اس کا یہاں تک کہنا ہے کہ بہترین ناول اور بہترین غیر افسانوی ادب NON FICTION میں مستقبل قریب میں بہت کم فرق رہ جائے گا، اس قسم کی ناول نگاری کو آج نئی صحافت کا نام بھی دیا جا رہا ہے ان تمام باتوں کو سامنے رکھکر

عزیز احمد کے ناول "آگ" کو پڑھیں تو ناول کے رجحانات کی زیریں لہریں اس میں صاف طور پر محسوس ہوں گی۔

مغرب میں آج اینٹی ناول اور اینٹی ہیرو ناول لکھے جا رہے ہیں لیکن اردو میں ۱۹۴۷ء سے پہلے ایسا ناول لکھا گیا ہے۔ تعجب اس بات کا ہے کہ اس ناول کا کہیں بھی اور کسی نے بھی ذکر نہیں کیا ہے۔ حالانکہ یہ اپنے انداز کا بڑا ہی منفرد اور اچھوتا تجربہ تھا۔ میری مراد ابراھیم جلیس کے ناول "چور بازار" سے ہے۔ اس کا بھی نہ کوئی ہیرو ہے اور نہ کوئی ہیروئین ہے۔ نہ تو عام انداز کی کوئی کہانی ہے اور نہ اس قسم کا کوئی پلاٹ اس کے باوجود یہ بڑا پر اثر ناول ہے اس زمانے کے مسائل کی اس میں مکمل عکاسی اور سیاسی، معاشی اور سماجی مسائل کی بڑی گہری آگہی ملتی ہے۔ احساس کی ایسی شدت جو اظہار میں بھی جدت پیدا کر دیتی ہے یہ ناول بھی اس فن کی لچک وسعت اور ہمہ گیری کو ظاہر کرتا ہے۔ آج جب جان اپڈ ئیک اس توقع کا اظہار کرتا ہے کہ آنے والا کوئی روسو، کوئی مارکس اور کوئی کیر کیگارڈ ناول ہی کے ذریعہ ہم سے مخاطب ہو گا تو اس بات کی معنویت کو ایسے ہی تجربات کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

مجموعی طور پر ہم عصر ناول نگاروں نے اردو ناول نگاری کو نئی بلندیوں سے روشناس کیا ہے۔ اردو ناول کی ترقی کی رفتار اور اس کی اہمیت کا اندازہ لگانے میں خود ہماری اپنی بہت سی کوتاہیاں شامل ہیں ناول کی صنف جو توجہ اور انہماک چاہتی ہے اور اپنی لچک اور اپنی وسعت کے لحاظ سے جو امکانات رکھتی ہے، شاید اس کا صحیح اندازہ کرنے سے بھی ہم ابھی تک قاصر ہیں۔ یہ بات بھی اردو ناول کی ترقی میں ایک اہم رکاوٹ بنی ہوئی ہے اس کے علاوہ سیاسی، معاشی، تعلیمی، اور جغرافیائی اور ایسے کتنے ہی عوامل ہیں جو اردو ناول کی ترقی میں حائل ہیں۔ ان سب باتوں کا جائزہ لینے کی

یہاں گنجائش نہیں ہے البتہ والٹ وٹمن نے جو بات عظیم شاعری کی تخلیق کے بارے میں کہی تھی وہ پورے ادب پر بھی صادق آتی ہے۔اس نے کہا تھا" عظیم شاعری کے لئے عظیم قارئین کی ضرورت ہوتی ہے" یہ بات اردو ناول کے بارے میں بھی بالکل صحیح ثابت ہوتی ہے اگر ہماری شاعری اور ہمارا مختصر افسانہ ہماری ناول نگاری سے عظیم ہے۔تو اس کی وجہ یہی ہے کہ ان اصناف کو اچھے قارئین نصیب ہیں، جس سے اردو ناول محروم ہے۔

"چائے کے باغ"

قرۃ العین کا یہ مختصر ناول کئی اعتبار سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ عینی نے اس چھوٹے سے کینوس پر زندگی کی بڑے ہی وسیع انداز سے عکاسی کی ہے۔ صرف کرداروں کو دیکھا جائے تو حیرت ہوتی ہے کہ اتنے مختصر ناول میں ایسے اور اتنے کردار اس قدر بھرپور طریقے سے پیش کرئے ہیں۔ راحت کاشانی، فرحت کاشانی، صنوبر، شمشاد، قاسم، واجد، زرینہ، ارسلان، غفور میاں، پاربتی جن سے ہر کردار منفرد ہے اور بڑا گہرا اثر قاری کے ذہن پر چھوڑتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے کئی اور چھوٹے کردار ہیں جن کی اہمیت اور انفرادیت سے ناول کا تاثر گہرا ہوتا ہے۔ ان بیسیوں کرداروں کے ساتھ پچاس مسائل ہیں جن کو اس فنکارانہ خوبی سے نمایاں کیا گیا ہے کہ ہر مسئلہ ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے۔ توارث کا مسئلہ، ماحول کا کردار اور شخصیت پر اثر، تقسیم ملک کے بعد کے مسائل، نئے دولت مند طبقے کا ابھرآنا جن کی زندگی کا مقصد صرف دولت ہے، اس کا اثر زندگی پر، اہم اقدار کا زوال، نفسیاتی الجھنیں امیر اور غریب طبقے کی زندگیوں کا بعد، صنعتی اور اور شہری زندگی کے شاخسانے، سرحد کی تقسیم سے دلوں کی تقسیم کی ناکام کوشش، مغربی پاکستان والوں کی بنگال کے عوام سے بے تعلقی، ان سارے مسائل کا احاطہ جس فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ عینی نے کیا ہے وہ اس ناول کو گراں قدر بناتا ہے۔ ان سب باتوں پر مستزاد ناول کی بے حد اچھوتی ٹکنک ہے۔ شاید اسی ٹکنک کی وجہ سے اتنے سے مختصر ناول میں عینی نے اتنی ساری باتیں کہہ دی ہیں۔ اس ناول میں غزل کا اختصار اور اس کی سادگی

اور پرکاری ملتی ہے۔ کسی بھی بات کو شرح و بسط کے ساتھ بیان نہیں کیا گیا ہے۔ صرف اشاروں کنایوں میں بات کہ دی گئی ہے۔ مختلف حقائق کا بیان یوں ہوا ہے کہ ان کی معنویت پوری طرح سامنے آجائے اسی وجہ سے وارن پچ نے کہا ہے کہ حقائق فسانہ میں (Fiction) اسی وقت اہمیت رکھتے ہیں جب وہ حقائق نہیں رہتے بلکہ معنوں میں تبدیل ہوجاتے ہیں۔"چائے کے باغ" میں حقائق معنیٰ خیز بن جاتے ہیں ناول میں واقعات کی پیش کش یعنی اس کی ٹکنک ہی ناول میں یہ وصف پیدا کرتی ہے ہر اچھا بڑا اور سنجیدہ ناول نگار اپنے مواد کے مطابق اس کی ٹکنک میں تبدیلی پیدا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔چائے کے باغ میں اتنی سنجیدگی اور گہرائی ہے کہ عام قاری اس سے لطف اندوز نہیں ہوسکتے کیوں کہ اس ناول میں ذہن کو چوکنا رکھنا ہوتا ہے۔ مختلف کرداروں اور واقعات کے سرے ایک لڑی میں پروئے نہیں ہیں ان کرداروں اور واقعات کے تسلسل کو پانے کے لئے ناول کو ایک سے زیادہ بار پڑھنا پڑتا ہے۔قاری کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ مختلف واقعات کو اپنے ذہن میں رکھے اور ذہن کو چوکس رکھے تاکہ وہ مختلف واقعات اور پلاٹ کو اپنے طور پر مربوط کرسکے۔ پھر یہ کہ واقعات کی پیش کشی سے قاری کو خود نتائج اخذ کرنے پڑتے ہیں۔ کیوں کہ سنجیدہ ناول جو اخلاقی سبق ہوتا ہے وہ کبھی بھی راست انداز میں نہیں ہوتا۔اس لئے مقبول ناولوں کے قاری کے لئے یہ ذہنی ورزش بڑی شاق گزرتی ہے۔اس لئے عام قاریوں کے لئے ایسے ناولوں کو پسند کرنا ممکن نہیں ہوتا۔کیوں کہ اس ناول میں فلش بیک ہی نہیں بلکہ فلش بیاک در فلش بیاک ہے جو کرداروں اور واقعات کو الجھا سا دیتا ہے۔قاری کو ان الجھاوءں کو سلجھانا پڑتا ہے۔

عینی نے "چائے کے باغ" میں سو ڈیڑھ سو صفحات میں کئی کہانیاں، بہت سے

کردار، بے شمار واقعات، زندگی کے مختلف گوشے سمیٹ لئے ہیں۔ ناول میں خود ناول نگار شروع سے آخر تک موجود ہے۔ اس کی اپنی کہانی صرف اس قدر ہے کہ وہ مغربی پاکستان سے سابق مشرقی پاکستان یعنی بنگلہ دیش ڈوکومنٹری فلم بنانے کے لئے بھیجی جاتی ہے۔ اور یہاں مختلف واقعات اس کے سامنے پیش آتے ہیں۔ دوسرا کردار زرینہ کا ہے جو خود بھی اس ناول کی قصہ گو ہے۔ وہ ڈاکٹر ہے اور ارسلان سے جو چائے کے باغ میں بڑا افسر ہے اس کی شادی طے کر دی جاتی ہے۔ زرینہ اور ارسلان شادی سے پہلے ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے کو پسند کرتے ہیں۔ شادی کے بعد باوقار زندگی بسر کرتے ہیں۔ زرینہ کے برعکس کاشانی بہنوں اور صنوبر کے کردار ہیں اور ان کی کہانیاں اور ان سے وابستہ شمشاد قاسم اور واجد کی کہانیاں ہیں اور یہاں غریب طبقے کے کرداروں کی جھلک بھی ملتی ہے۔ جس میں غفور میاں اور پاربتی کی محبت کی کہانی بھی شامل ہے۔

ناول کی ایک طرح سے مرکزی کہانی اس وقت ہی سے شروع ہوتی ہے۔ جب ناول نگار اسٹیشن پر ایک دیو ہیکل امریکن اور اس کی سنہری بالوں والی میم کو دیکھتی ہے۔ ناول نگار پھر اس میم سے کلب میں دوچار ہوتی ہے جہاں اس کی بہن اور سہیلی زرینہ یکایک اس میم کے تعلق سے انکشاف کرتی ہے۔ "یہ عورت امریکن ہرگز نہیں ہے۔ ہندوستانی میرا مطلب ہے، پاکستانی ہے، شرط لگالو۔ اور جب سنہری بالوں والی میم اپنا نام "ریٹا فریزر" بتاتی ہے تو زرینہ کہتی ہے۔ اور تو اور یہ نام بھی بوگس ہے۔ شرط لگالو"۔ اور امریکہ کے متعلق جب ریٹا کچھ کہتی ہے تو زرینہ بتاتی ہے "یہ بھی جھوٹ ہے۔ یہ امریکہ آج تک نہیں گئی" اور یوں ناول کے اہم کردار راحت کاشانی سے قاری کا تعارف ہوتا ہے۔ لیکن زرینہ جو اس ناول کی قصہ گو بھی ہے جب

اپنی داستاں شروع کرتی ہے وہ فلش بیک سے کام لیتی ہے جس میں خود ابتداء میں راحت کاشانی کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ بلکہ داستان شروع ہوتی ہے صنوبر کی زندگی کی کہانی سے۔ مقام کلکتہ ہے۔یہاں صنوبر کی شادی شمشاد سے ہوتی ہے جو اسے پرستش کی حد تک چاہتا ہے۔ تقسیم ملک کے بعد یہ تینوں ڈھاکہ منتقل ہوجاتے ہیں۔ شمشاد کے ساتھ اس کے دونوں دوست قاسم اور واجد بھی رہتے ہیں جنہیں شمشاد سگے بھائیوں سے زیادہ سمجھتا ہے۔اور پھر زرینہ کہتی ہے۔ "اب میں تم کو ایک بات بتادوں"

"یہ چاروں شمشاد، صنوبر، قاسم اور سب ہی اوسط درجہ کے لوگ تھے۔ان کو کتابوں سے خاص دلچپی نہ تھی۔سیاسی شعور اور آرٹ وارٹ سے کوئی ربط نہ تھا۔ہلکے پھلکے لوگ تھے۔جو اس طبقہ میں ہرجگہ نظر آتے ہیں، اچھی ملازمتیں مستقبل کی ترقی اور آسائش ان کی زندگیوں کے محور تھے صنوبر بھی سیدھی سادی لڑکی تھی اور خود کو بہت ٹھسے کی لکھنو کی بیگم سمجھنے کی شوقین تھی، قصہ کوتاہ چاروں اپنی اپنی جگہ بہت شریف اور ڈھنگ کے لوگ تھے۔ان میں آوارہ اور گھٹیا کسی کو نہیں کہا جاسکتا۔"

یہ کہکر پڑھنے والے کے لئے ایک اور سوالیہ نشان ناول نگار نے چھوڑدیا ہے۔ کیوں کہ ان تمام باتوں کے باوجود شمشاد کی غیر موجودگی میں قاسم اور صنوبر "ایک دوسرے کے بے حد قریب آگئے" اگر چہ صنوبر ایک بچہ کی ماں بن چکی تھی لیکن پھر بھی عشق، وحشت تک پہنچ جاتا ہے۔ صنوبر، شمشاد سے طلاق لے لیتی ہے، لیکن صنوبر اپنے بچے کے لئے تڑپتی ہے تو قاسم اس پر یوں برس پڑتا ہے۔" علامہ راشدالخیری کی اس

ٹریجک ہیروئن نے خدا کی قسم اب مجھے بور کر دیا ہے" لیکن ایسے میں واجد ہمیشہ صنوبر کی دل دہی کرتا ہے یہ کہہ کر" تم اپنی کشتیاں جلا چکی ہو۔اب قاسم سے لڑائی جھگڑے شروع نہ کر دینا کہیں کی نہ رہو گی۔" وہ مزید روتی اور واجد مزید دلاسے دیتا۔صنوبر کو اور دو بچیاں ہو جاتیں ہیں اور وہ مطمئین اور خوش باش زندگی گزارنے لگتی ہے۔ لیکن ایک چھوٹا سا واقعہ پیش آتا ہے۔

" ایک چھوٹا سا سفر۔ایک بظاہر غیر اہم ملاقات، ایک منظر کی سرسری جھلک، ایک مختصر سا خط، ایک تحریر، بے دھیانی میں کہے ہوئے چند الفاظ، زندگی کا دھارا بدل دیتے ہیں۔ایک لمحہ جہنم کو جنت اور جنت کو جہنم میں تبدیل کرنے پر قادر ہے، ایک لمحہ، صرف ایک لمحہ"

ناول کا یہ اقتباس ناول نگار کی بڑائی اور زندگی کے غائر مطالعہ کا ایک چھوٹا سا ثبوت ہے۔اصل میں ناول کے واقعات کے سلسلے میں ایسے ہی فکر انگیز ٹکڑے پورے ناول کی فضاء کو بناتے ہیں اور انہی سے ناول نگار کے درجے کا تعین ہوتا ہے زندگی کو دیکھنے اور دکھانے کے یہی زاوئے کسی بھی ناول میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔اور انہی سے درجہ اول کے ناول نگار، دوسرے درجہ کے ناول نگاروں سے ممتاز ہوتے ہیں۔بہر حال جو واقعہ پیش آتا ہے وجہ یہ ہے کہ قاسم بمبئی جاتا ہے۔صنوبر بھی ساتھ ہوتی ہے۔بمبئی میں صنوبر کو ایک دوست نے یہ صلاح دی کہ میں راحت کاشانی اور مسز سروپ کمار یعنی فرحت کاشانی بمبئی کی سیر کے لئے اس کی بہترین گائیڈ ثابت ہوں گی۔قاسم گو مخالفت کرتا ہے لیکن صنوبر ان دونوں کے ساتھ ہو لیتی ہے۔ اس نکتہ پر ناول میں ایک دوسرا فلیش بیک، شروع ہوتا ہے اور خود داستاں گو کے الفاظ میں فلیش بیک در فلیش بیک شروع ہوتا ہے۔ناول میں کہانی کہنے کی یہی منفرد

ٹکنک عام قاری کو گڑبڑا دیتی ہے۔ اور اسی وجہ سے ناول نگار کا اصرار ہیکہ صنوبر کی کہانی اس نکتہ تک ذہن میں رکھو۔"

دوسرے فلیش بیک میں راحت اور فرحت کی پچھلی زندگی بیان کی گئی ہے۔ راحت کلکتہ میں وار پبلیسٹی کے محکمہ میں اسسٹنٹ انفرمیشن آفیسر تھی اور سارے کلکتہ میں تہلکہ مچائی ہوئی تھی کیوں کہ اس وقت وطن عزیز اس قدر ماڈرن نہیں ہوا تھا مگر یہ حسینہ نازنین کلکتے کے لوئیر سرکل روڈ کو پیرس کالسٹن کوارٹر گردانتی تھی اور واجد صاحب کے ساتھ رہا کرتی تھی"

گو واجد، راحت کے ساتھ رہتا تھا لیکن وہ راحت سے اس لئے شادی نہیں کرتا ہے کہ وہ اس سے "محبت" کرتا ہے لیکن اس کی عزت نہیں کرتا۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ راحت نے کسی لوفر نواب زادے سے شادی کر لی ہے۔ چند دن میں طلاق بھی ہو جاتی ہے۔ فرحت اسی زمانے میں کلکتے میں آتی ہے۔ گو وہ معمولی شکل و صورت کی لڑکی تھی لیکن وہ گھڑوں سیکس اپیل، رکھتی ہے۔ یہیں قاسم سے اس کے معاشقہ کا آغاز ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد فلمی دنیا کے شوق میں دونوں بہنیں بھی چلی جاتی ہیں۔ لیکن شکلیں چونکہ کیمرے کے لئے موزوں نہ تھیں اس لئے فلم اسٹار نہ بن سکیں فرحت ایک فلمی ہیرو سے سول میرج کر لیتی ہے اور راحت ایک غیر فلمی ہیرو سے گندھر وواہ رچا لیتی ہے۔ فرحت کا ہیرو لاکھوں روپے اس کے نام منتقل کر کے کہیں چلا جاتا ہے اور یہ قاسم کے ساتھ رنگ رلیاں مناتی ہے۔ صنوبر ایسی ہی حالت میں اسے دیکھ لیتی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ دیکھ کر بھی خون کا گھونٹ پی کر وہ خاموش رہنے پر مجبور تھی کیوں کہ وہ اپنی کشتیاں جلا چکی تھی۔ یہاں آکر گویا ایک اور فلیش بیک شروع ہوتا ہے۔ زرینہ اپنی شادی کے سلسلے میں جب ڈھاکہ جاتی ہے تو پھر اس کی

ملاقات راحت سے ہوتی ہے ۔ زرینہ کلکتہ میں اس سے پہلی بار مل چکی تھی ۔ راحت صرف پچاس روپے لے کر ہندوستان سے چلی تھی لیکن چند ہی روز میں وہ ڈھاکہ کے مہنگے ترین ہوٹل میں اٹھ آتی ہے ۔ کیوں کہ ایک جرمن اب اس کی ناز برداریاں کر رہا تھا ۔ اسی زمانہ میں فرحت بھی بیک ڈور سے ڈھاکہ اپنا روپیہ منتقل کرتی ہے ۔ اور خود بھی یہیں آجاتی ہے ۔ فرحت کے ڈھاکہ آجانے سے قاسم کی محبت جاگ اٹھتی ہے اور وہ صنوبر سے بیزار ہوجاتا ہے ۔ دونوں میاں بیوی کی طرح رہنے لگتے ہیں لیکن تھوڑے ہی دنوں کے بعد زرینہ کی جب فرحت سے ملاقات ہوتی ہے تو وہ قاسم کے بارے میں اپنی لاعلمی کا اظہار کرتی ہے اور راحت جرمن کے بجائے امریکن سے شادی کرنے والی تھی اور بجائے راحت کاشانی کے ریٹا فریزر اپنے آپ کو کہلانا چاہتی ہے ۔ یہ وہی سنہری بالوں والی میم صاحب ہیں جو زرینہ کو پہچاننے سے انکار کر دیتی ہیں ۔ چند دن کے لئے جب فریزر کہیں چلا جاتا ہے تو راحت ہربرٹ کے ساتھ رہنے لگتی ہے اور فریزر ان دونوں کو ساتھ دیکھ کر ہربرٹ کو قتل کر دیتا ہے ۔

اس طرح فلیش بیک در فلیش بیک کے ذریعہ کرداروں کے خط و خال نمایاں کئے گئے ہیں ۔ اسی سلسلے میں زرینہ کی شادی کا واقعہ بیان کر دیا گیا ہے اور غریب طبقے کے غفور میاں اور پاربتی کا رومان اور اس رومان کے نتیجہ میں ان کے سرحد پار کرنے کا بھی واقعہ بھی قصہ گوئی کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے ۔ ماضی کے ان تمام واقعات کو سمیٹتا اور ان کو حال سے وابستہ کرتا ہوا، اور کئی سوالیہ نشان چھوڑتا ہوا یہ ناول اختتام کو پہنچتا ہے جو قرۃ العین حیدر کے ناول کی تکنک پر غیر معمولی عبور کی دلیل ہے ۔ اصل میں تکنک پر یہ قابو ہیگل کے کہنے کے مطابق فکر، محنت اور مشق سے حاصل ہو سکتا ہے ۔ وارن پیچ کے کہنے کے مطابق تکنک ایک خاص تاثر پیدا

کرنے کا اہم ترین ذریعہ ہے۔ اسی لئے ناول کا مجموعی تاثر اور اس کی فکر انگیزی بعض وقت بالکلیہ تکنک سے وابستہ ہوتی ہے۔ راحت کاشانی کی مخصوص زندگی اپنے تمام ماحول اور پس منظر کے ساتھ بڑی تکمیل کے ساتھ اور حد درجہ سوالیہ انداز میں اس مخصوص ٹکنک کی وجہ سے ابھر آئی ہے۔ ناول کے آخری حصہ میں راحت کاشانی کا ایک خط ملتا ہے جو ناول کے سارے واقعات اور راحت کاشانی کی پوری زندگی پر سے غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

"میرے پیارے اباجی۔ تسلیم راشدہ پھوپی کے خط سے معلوم ہوا کہ آپ کی طبعیت زیادہ خراب ہے۔ میں نے اندور کے ہسپتال میں اسپیشل وارڈ کا انتظام کروادیا ہے۔ آپ آپریشن کے لئے فوراً وہاں داخل ہوجائیے۔ میرا دل آپ کو دیکھنے کے لئے تڑپتا ہے اور بے حد پریشان ہوں اور جلد آپ کے پاس پہونچنے کی کوشش کروں گی، اللہ تعالیٰ آپ کا سایہ ہمیشہ ہمیشہ ہمارے سروں پر قائم رکھے۔ آمین۔

آپ کی تابعدار بیٹی، محمودہ"

محمودہ کا راحت کاشانی بن جانا سماجی المیہ ہے۔ محمودہ کیوں اور کن حالات کی وجہ سے راحت کاشانی بن گئی۔ یہ سماج کا ایک اہم مسئلہ بھی ہے۔ یہی محمودہ، واجد کے ساتھ رہ کر کلکتہ کو پیرس بنالیتی ہے، مسز لوفر نواب، مسز غیاث الدین، مسز ہر سگفر خان باغ، مسز چارلس فریزر اور نہ جانے کیا کیا محمودہ بن گئی۔ آخر کیوں؟

محمودہ کا یہ فریب مسلسل یوں اور کس لئے ہے؟ یہ بات بڑی سوالیہ علامت بن کر قاری کے ذہن پر چھاجاتی ہے۔ خود ناول نگار کا بھی یہی سوال ہے؟

"محمودہ بنت عبدالصمد، تم کو اس پیہم خود فریبی، اس فرار مسلسل سے کیا

حاصل ہوا۔؟

کچھ بتاؤ۔۔۔۔ کچھ تو کہو"

آیئے اس فکر انگیز سوال کا جواب خود ناول میں تلاش کرنے کی کوشش کریں یہاں کئی جواب ملیں گے، توارث، نسلی خصوصیات اور خاندانی ماحول بھی ایک جواب ہو سکتا ہے۔ راحت ایک خانہ بدوش عورت کی لڑکی ہے۔ اس لئے اخلاقی اقدار کی قدر و قیمت ہی سے شاید وہ واقف نہ ہو سکی۔

"راحت آپا کی می خانہ بدوش ہیں یعنی جلیپی۔ اور فورٹ سنڈیمن اور لورارائی سے لے کر تبت تک ان کے قبیلے کی گھنٹیاں صحرا کی چاندنی میں گونجتی رہتی ہیں ۔۔۔۔ واجد چچا کی بہنوں نے ۔۔۔۔۔۔ طعنہ دیا کہ تم آخر ہو کون۔ اٹھائی گیرا جکی۔ ادھر ادھر ڈاکے ڈالتی پھرتی ہو، تباہ و برباد کر ڈالتی ہو لوگوں کو۔"

ہو سکتا ہے کہ اسی پس منظر کی وجہ سے رفتہ رفتہ پیسہ اور دولت ہی زندگی میں سب کچھ بن کر رہ گئے ہیں۔ کیونکہ ہماری زندگی کی یہ ایک المناک حقیقت ہے کہ اس میں پیسہ قدر اول کی حیثیت حاصل کر چکا ہے اس کے آگے کوئی قدر باقی رہی ہے اور نہ ہی کوئی اخلاقی ذمہ داری۔ آج کے سماج میں زندگی میں کامیابی کا یہی واحد پیمانہ بن گیا ہے۔

"آزادی کے بعد دونوں ملکوں میں نیا دولت مند طبقہ ابھرا، حصول زر جس کا واحد آدرش تھا اور جو ہر قسم کی تہذیبی اور اخلاقی اقدار سے بے بہرہ اور بے تعلق تھا۔ شراب نوشی، فیشن ایبل عیاشی اور ریاکاری کے اس عظیم الشان دور نے ایسی روایات کو جنم دیا جس

کے آگے بے چاری راحت کاشانی بھی ماند پڑ گئی ۔ اب راحت اور فرحت کا ٹائپ انوکھا نہیں رہا تھا۔"

آزادی کے بعد اس طبقے کا ابھر آنا ہماری زندگی کی کتنی بڑی ٹریجڈی ہے اور اس ٹریجڈی کو ہم کس کس طریقے سے بھگت رہے ہیں ۔ یہ بات اب کسی بھی باشعور آدمی کی نظر سے پوشیدہ نہیں ہے ۔ لیکن زندگی کی ان بھیانک حقیقتوں کو اس قدر خوبصورت انداز سے بے نقاب کرنا اور اس قدر فکر انگیز انداز سے ایسے گمبھیر مسائل کو اٹھانا صرف سنجیدہ ناول نگار ہی سے ممکن ہے ۔ اس مسئلہ کی وجہ سے ہر قسم کی ملاوٹ اور گراوٹ ہمارا مقدر بن چکی ہے ۔ بہرحال حصول زر کے لئے راحت کاشانی

فلم انڈسٹری کا رخ کرتی ہے ۔ لیکن اسے یہاں ناکامی ہوتی ہے ۔" یہ اس کے لئے بڑا المیہ تھا احمق الدین، خالی الذہن چوٹی کی فلم اسٹار بن کر لاکھوں کما رہی تھی اور ایک عالم میں مشہور ہو گئی تھی مگر راحت اپنے غیر معمولی حسن، ذہانت، فنی صلاحیت اور اخلاقی آزادروی کے باوجود کچھ نہ بن سکی ۔ اس احساس محرومی اور ناکامی کی تلافی کے لئے وہ تلوار کی دھار پر سے گزر گئی ۔

چونکہ دولت کمانے کا بہترین طریقہ فلم انڈسٹری تھی ۔ اور جب اسے وہاں ناکامی ہوتی ہے تو وہ ہر جگہ سونا کھودتی پھرتی ہے ۔ اور شاید اسی وجہ سے وہ نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہوتی ہے ۔ یا یہ کہ نفسیاتی الجھن اسے ایسے حالات میں مبتلا کر دیتی ہے راحت کی فطرت میں شدید نمائش پسندی تھی اور بقول ہلکے نمائش پسندی خواہ کسی صورت میں ہو Valgur ہوتی ہے اسی وجہ سے راحت اپنے جسم کی نمائش کرتی ہے

انسانی جسم کے متعلق سارا مسئلہ رویئے کا ہے ۔ ڈاکٹروں کا رویہ ، شاعروں ، سنگتراشوں ، اور مصوروں کا جمالیاتی رویہ سیدھی سیدھی جنسی اپروچ جس میں صحت مند اور مریضانہ رویے شامل ہیں ۔ یہ واقعہ کہ راحت نے مجھے غسل خانے میں بلایا اس کی جسمانی نمائش پسندی یعنی Exibitionism کا غماز تھا ۔ راحت کو اپنے خوبصورت جسم کا شدید احساس تھا ۔"

راحت کے کردار کی یہی تہ دار گتھیاں اس کے متعلق قاری کو سوچنے پر مجبور کرتی ہیں راحت مسلسل اپنے آپ کو فریب دیتی ہے ۔ وہ طرح طرح کے دل خوش کن جھوٹ بولنے کی بے حد شوقین اور عادی ہے ، شاید یہی جھوٹ اس کی زندگی کا سہارا بن چکے ہیں ۔ کیونکہ وہ "اپنے کو بیحد غیر محفوظ محسوس کرتی ہے اور چاہتی ہے کہ کسی نہ کسی طرح خود کو ایسے لوگوں سے مماثل کرے جن کے قدم زندگی میں مضبوطی سے جمے ہیں ۔

محمودہ کو راحت کا ثانی بنانے والے کئی عوامل ہیں ۔ اپنے باپ کی یہ تابعدار بیٹی جو باپ کی صحت اور آرام کا ہر ممکن طریقے سے خیال رکھتی ہے ۔ جب طرح طرح کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے تو ایک باشعور قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ ایسی کیوں ہے اور کس لئے ؟ شاید یہ صنعتی اور شہری زندگی کی ایسی لعنت ہے جس سے مفر ممکن نہیں :۔

" کوئی چار مہینے کی بات ہے ، میں ڈھاکہ گئی ہوئی تھی ۔ وہاں اب ریسٹوران اور نائٹ کلب کھل گئے ہیں ۔ اور ڈھاکہ وہ پہلا سا خوابیدہ پرفسوں شہر نہیں ۔ بہر حال ، تو وہاں ایک دکان سے نکل رہی

ن ے سامنے ایک چمکدار تھنڈر برڈ کھڑی ہے
جس کا ہڈ اترا ہوا ہے اور پچھلی سیٹ پر فرحت اور عصمت کاشانی نواب زادیوں کے
انداز میں بڑے ٹھسے سے بیٹھی ہیں۔"

نئے دولت مند طبقے کا ابھر آنا اور دولت ہر چیز کے لئے معیار بن جانا مختلف انداز کے زوال کا ایک ایسا پہلو ہے جس کی طرف یوں بے حد اچھوتے انداز سے دعوت فکر دینا ایک بڑے فنکار ہی سے ممکن ہے۔اب اس لعنت سے گریز ممکن ہے یا نہیں۔

اور تب دفعتاً مجھ پر انکشاف ہوا۔ تمہارا اور میرا محبوب خوابیدہ
مرنجان مرنج، سیدھا سادا، غریب شریف، بھولا بھالا، پروفشل ڈھاکہ
ایک ماڈرن، صنعتی، سوفیسٹی کیٹیڈ (Sophisticated) بڑا
شہر بن چکا ہے اور اس حیرت انگیز قلب ماہیت کی ایک علامت یہ
چمکیلی تھنڈر برڈ بھی ہے جو قصبہ ریسٹوران کے سامنے کھڑی ہے۔
لیکن ملک کی اس خوش آیند ترقی کے ساتھ یہ شاخسانے ناگزیر ہیں،
ہمیں اس چمکدار تھنڈر برڈ کو بھی غالباً قبول کرنا ہو گا۔"

سنجیدہ ناول نگاری یوں طرح طرح سے ذہن اور فکر کے دریچے پر دستک دیتا ہے۔لیکن ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ ہم اس کی آواز پر کان دھریں، اگر ہم اس کے پیش کردہ مسائل پر غور نہیں کر سکتے تو اس میں ہمارا قصور ہے نہ کہ ناول نگار کا ناول کو مجموعی طور پر دیکھنا ہوتا ہے۔صرف راحت کاشانی کے برہنہ ٹب میں بیٹھ جانے ہی کو سب کچھ سمجھ لینا، یا اس کے مختلف آدمیوں سے تعلقات ہی پر توجہ کر کے

یا صنوبر کے شوہر بدلنے کو ہی پیش نظر رکھ کر کوئی حکم ناول کے متعلق لگانا صحیح نہیں ہے ۔ ان باتوں کا محاسبہ بڑی شد و مد کے ساتھ کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں والٹر نے جو بات کہی ہے ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہئے ۔ اس کا کہنا ہے کہ کتاب اچھی ہوتی ہے یا بری، وہ اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتی ۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کیونکہ اچھی کتاب کسی طور پر اور کسی صورت میں بھی غیر اخلاقی نہیں ہو سکتی اور بری کتاب کے اخلاقی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ۔ آج کا سنجیدہ لکھنے والا کبھی پرانے انداز سے یعنی راست انداز سے اخلاقی سبق نہیں دیتا ۔ کیونکہ سنجیدہ لکھنے والے باشعور قاری کو پیش نظر رکھ کر لکھتے ہیں ۔ مقبول ناولوں کے پڑھنے والے یا اسی انداز میں سوچنے والے ، سنجیدہ لکھنے والے جو اخلاقی سبق دیتے ہیں ان کو حاصل نہیں کر سکتے یا حاصل کرنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے ۔ کیونکہ آج کا بڑا فنکار اخلاقی حقیقتوں کا اظہار مانوس طریقے پر نہیں کرتا کیونکہ مانوس طریقے بقول الڈوس ہکسلے کوئی شاک (Shock) نہیں پہونچاتے ، اس لئے قابل توجہ نہیں بن سکتے اس لئے آج کے سنجیدہ لکھنے والے شاک دے کر اخلاقی سبق بھی دیتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں اور سچائیوں کا اظہار کرتے ہیں ۔

قرۃ العین نے بھی ہماری موجودہ زندگی کے تلخ حقائق کو بے حد فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے ۔ اور سچ پوچھئے تو بڑا ہی واضح اور اہم اخلاقی سبق بھی دیا ہے ۔ لیکن چونکہ تلخی شکر میں لپٹی ہوئی ہوتی ہے اس لئے صرف سطح کو دیکھنے والے غلط نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں ۔ کیونکہ اس سبق کو پانے کے لئے تحلیل و تجزیہ کی ضرورت ہوتی ہے جیسا کہ فرانک نواس نے کہا ہے ہر ناول کا کوئی نہ کوئی مقصد Purpose ہوتا ہے (لیکن اچھا ادب مقصدیت کا شکار نہیں ہوتا) اس کا کہنا ہے کہ ہر ناول تین باتوں میں

سے کسی ایک بات کی وضاحت لازمی طور پر کرتا ہے (۱) یا تو وہ کوئی بات بیان کرتا ہے (۲) یا کسی چیز یا بات کو پیش کرتا یا دکھاتا ہے (۳) یا کوئی بات ثابت کرتا ہے۔ معمولی ناول میں کسی چیز کا بیان ملتا ہے۔ اس سے بہتر ناول کسی چیز کو دکھاتا ہے یا کسی بات کی وضاحت کرتا ہے۔ اور سب سے اچھا ناول کسی بات کو ثابت کرنے کے لئے پہلے اسے بیان کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اور پھر اسکی وضاحت کرنی پڑتی ہے اور پھر کہیں اسے ثابت کیا جاسکتا ہے۔

"چائے کے باغ" میں یہ تینوں باتیں ملتیں ہیں۔ عینی نے یہ ثابت کیا ہے (اگرچہ اس طرح کی تشریح سے ناول کا حسن متاثر ہوتا ہے اور یوں خواہ مخواہ بدذوقی کا مرتکب ہونا پڑتا ہے) کہ غلط طریقے سے زندگی گزارنے کے نتائج بھی برے ہی نکلتے ہیں۔ اگر زرینہ، صنوبر اور راحت کی زندگی کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت بالکل واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ زرینہ صرف داستان گو نہیں ہے بلکہ خود اس کی زندگی بھی ناول میں پیش کی گئی ہے تاکہ اسکی زندگی کو سامنے رکھ کر صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو دیکھا جائے۔ صنوبر شوہر بدلتی ہے لیکن ہر بار اپنے کئے کی سزاء پاتی ہے۔ وہ شمشاد سے دغا کرتی ہے لیکن اپنے لڑکے کے لئے اسے تڑپنا پڑتا ہے اور جس بے وفائی اور بے حیائی سے وہ شمشاد کو دھوکہ دیتی ہے۔ قاسم اسے بالکل اسی انداز سے بے وفائی کرتا ہے اور اسے دھوکہ دیتا ہے۔ صنوبر کو نہ صرف اپنے کئے کی سزاء ملتی ہے بلکہ وہ سماج میں بھی لوگوں کی نظروں سے گر جاتی ہے جو بجائے خود ایک سزاء ہے۔ زرینہ کی بہن کھلے الفاظ میں صنوبر کی سرزنش یوں کرتی ہے۔

"بیٹیا جس مرد کے ہاتھ میں تمہارے باپ نے تمہارا ہاتھ دیا، اسے تم بلا قصور ٹھکرا کر چلی آئیں۔ کیا قاسم سے بیاہ کرتے وقت تم کو

معلوم نہ تھا کہ یہ دراصل کس قسم کا انسان ہے؟" خود کردہ را علاج نیست "بی بی اب صبر کرو۔"

یہاں چلتے چلاتے ناول نگار نے یہ بھی ظاہر کر دیا ہے کہ یہ انداز فکر قابل قدر ہے گو اب معلوم ہو رہا ہے۔" تم جانتی ہو آپا ان پتی ورتا عورتوں میں سے ہیں۔ جن کا خیال ہے کہ شوہر اگر شرابی، بدمعاش، جرائم پیشہ بھی ہو تب بھی بیوی کو مرتے دم تک اس کے ساتھ نباہ کرنا چاہئے"۔ آپا ڈولا آئے اور جنازہ نکلے والے مدرسہ فکر سے تعلق رکھتی ہیں (اور صد افسوس کہ یہ مدرسہ فکر تیزی سے معدوم ہوتا جا رہا ہے چنانچہ اصولی طور پر اس حرکت کو ناپسند کرتی تھیں کہ وہ اپنا شوہر اور بچہ چھوڑ کر دوسرے آدمی کے گھر آ گئی۔"

صنوبر اپنی آنکھوں سے قاسم اور فرحت کو ایک ساتھ دیکھ کر خاموش رہنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس سے بڑھ کر اس کے لئے کیا سزا ہو سکتی ہے۔ اور پھر وہ جس ذہنی کرب اور انتشار سے گزرتی ہے یہ بات بھی خود اخلاقی سبق رکھتی ہے۔

صنوبر سے زیادہ راحت کاشانی کا کردار اخلاقی سبق دیتا ہے۔ راحت کاشانی اپنا سب کچھ بھی داو پر لگا کر کہیں کی بھی نہیں رہتی، وہ سماج میں جتنا گرا ہوا مقام رکھتی ہے۔ ناول کے شروع سے آخر تک ظاہر ہے۔ زرینہ جس طرح راحت کاشانی کا ذکر کرتی ہے، واجد کی بہنیں جس طرح ذلیل کر کے اسے واجد کے گھر سے نکالتی ہیں۔ زرینہ کی بہنیں جس طرح اس قسم کی لڑکیوں سے نہ ملنے کی ہدایت کرتی ہے۔ اسی طرح جگہ جگہ راحت کی ذلت آمیز زندگی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ گو راحت اور فرحت جیسی لڑکیاں، نواب زادیوں، کے جیسے "ٹھسے" سے رہتی ہیں۔ عالی شان کاروں میں

گھومتی پھرتیں ہیں۔ لیکن راہ گیروں کے فقرے کسنے سے سماج میں ایسی عورتوں کی جو عزت ہے وہ بڑی عمدگی سے ظاہر کی گئی ہے یعنی "سونا کھودنے والی پبلک سیکٹر"۔ راحت زندگی میں لپنے آپ کو ایسے لوگوں کے مماثل کرنے کی کوشش کرتی ہے جن کے قدم مضبوطی سے جمے ہوتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ اب وہ بہت دور نکل آئی تھی۔ اس کے لئے ممکن نہ تھا کہ وہ زرینہ کی طرح ایک باعزت اور شریفانہ زندگی بسر کرتی ہے۔ راحت جیسے کرداروں کا زندگی اور سماج میں جو حشر ہوتا ہے اس کو قرۃ العین نے ہر ممکن طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ راحت اپنا سب کچھ کھو کر بھی کچھ نہیں پا سکی، راحت کا خط جو پچھلے صفحات پر پیش کیا جا چکا ہے اس کی پریشانی اور اور شدید کرب کو ظاہر کرتا ہے۔ اگرچہ وہ زندگی میں کئی آدمیوں سے وابستہ رہتی ہے۔ لیکن اس کی زندگی جس درجہ تنہا ہے اس کو ناول نگار نے بڑی ہی خوبصورتی سے ظاہر کیا ہے جو ناول نگار کی اعلیٰ فنکاری کی روشن دلیل ہے۔ راحت کے خط کے ساتھ ایک کاغذ بھی ملتا ہے جس پر

> آڑھی ترچھی لکیریں بنی تھیں، پانچ چھ مرتبہ دہرایا گیا تھا میں کہاں کہاں سے گزر گئی۔ میں کہاں کہاں۔۔۔۔
>
> اور اس کے بعد ایک کونے میں لکھا تھا۔ شاید کہ چمن مہکا، شاید کہ بہار آئی، دنیا کی وہی رونق، دل کی وہی تنہائی۔

راحت کی یہ ٹریجڈی لپنے اندر زبردست اخلاقی سبق رکھتی ہے۔ قرۃ العین نے زرینہ، صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو پیش کرکے ثابت کیا ہے کہ کس طرح صنوبر اور راحت مختلف راہوں پر بھٹکتی رہیں۔ ان کی زندگیاں پریشان بھی رہیں اور منتشر بھی، لیکن زرینہ کی زندگی نہایت خوش باش اور مطمئن تھی۔ زرینہ ایک جگہ خود

بتاتی ہے کہ وہ اپنا راستہ صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو دیکھ کر متعین کرتی ہے۔ گویا ان کی زندگی سے سبق لیتی ہے۔

"سچی بات یہ ہے کہ ابامیاں کی بیماری اور صنوبر کی تنہائی کنفیوزڈ اور بے تکی زندگیوں کا مرقع دیکھنے کے بعد بھیامیں نے ہڑبڑاکر ہاں کر دی۔(اور اللہ کا شکر ہے کہ اپنے اس فیصلے سے بے حد، بے حد خوش ہوں)"

ان تینوں کی زندگی اس شعر کی تفسیر ہے۔ وابستگان منزل کی سیدھی سی ایک راہ = حق گم کردگان منزل کی بے شمار راہیں اور راحت کی زندگی جو ہمیں سبق دیتی ہے گویا اس شعر کی پوری وضاحت ہے۔

مسرت زندگی کا دوسرا نام
مسرت کی تمنا مستقل غم

ان اعتراضات کے علاوہ بعض حضرات "چائے کے باغ" پر یہ اعتراض بھی کرتے ہیں کہ اس میں غریب طبقے کی زندگی جس تفصیل کے ساتھ پیش کی جانی چاہیے تھی پیش نہیں کی گئی یا پھر غفور اور پاربتی کے کرداروں سے بہت کام لیا جاسکتا تھا لیکن ناول نگار نے توجہ نہیں کی۔لیکن یہ اعتراض بھی ناول کو غائر نظر سے نہ دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ناول نگار نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس نے غریب طبقے کی زندگی کو پیش نہیں کیا ہے:

"مگر ایک قسم کی زندگی اور بھی ہے۔جس کو میں اس سرزمین پر سارے میں کھوجتی پھرتی ہوں۔وہ چاروں طرف بکھری نظر آتی ہے، جس کو میں لکھے ہوئے الفاظ اور سلولائڈ کی ریل کی گرفت میں

لاناچاہتی ہوں مگر وہ زندگی اتنی زخمی، اتنی گمبھیر، اتنی وسیع و عظیم ہے ۔۔ کہ اس کی عکاسی اور ترجمانی کے لئے دل و جگر کا خون کرنا ہوگا ۔۔ پھر بھی کامیابی مشکل ہے ۔۔ یہ میرا قلم ۔۔۔ کتنا کمزور اور ناکافی اور بے معنی اور مجبور ہے ۔۔"

اصل میں ناول نگار کے قلم کی یہی کمزوری اس کی قوت ہے ۔ ہر اچھے اور بڑے ناول نگار کا اس کا اپنا ایک Range دائرہ عمل ہوتا ہے ۔ اور بڑے ناول نگار کو اسی بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اگر اپنے دائرہ عمل سے نکل جائے گا تو اسے کامیابی نہیں ہوگی ۔ لیکن معمولی درجے کے ناول نگار ہر جگہ ہاتھ مارنے کی کوشش کرتے ہیں اسی وجہ سے کہیں سے بھی کچھ بھی حاصل نہیں کر سکتے ۔ جین اسٹین نے زندگی بھر متوسط طبقہ کی زندگی اور ایک خاص ماحول کو پیش کیا ۔ اسی طرح ورجینا وولف کا بھی اپنا ایک مخصوص دائرہ عمل ہے ۔ اس مخصوص دائرہ عمل کی وجہ سے ان کی عظمت پر کسی بھی اچھے اور بڑے نقاد نے حرف گیری نہیں کی ۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہے کہ ایک ایسے مصور سے جو پورٹریٹ بنانے میں کمال رکھتا ہو اس پر یہ اعتراض کیا جائے کہ وہ لینڈ سکیپ کیوں نہیں بناتا ۔ یا کسی مصور نے کار بنائی ہے اور پس منظر میں رکشہ دکھائی ہے تو اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ اس نے رکشا کو اہمیت کیوں نہیں دی، کار کیوں پس منظر میں نہیں رکھا ۔

اس سلسلے میں امریکی ناول نگار تھامس ولف نے جو بات کہی ہے وہ بھی پیش نظر رکھنی چاہیئے ۔ اسکا کہنا ہے کہ کسی بھی فن پارے میں ہر چیز بدل جاتی ہے اور منقلب ہو جاتی ہے ۔ فنکار کی شخصیت کی وجہ سے غیر محدود انسانی زندگی فنکار کے لئے اتنی اہمیت نہیں رکھتی جتنی اس کے اپنے تجربے کی شدت اور گہرائی ۔ قرۃ العین کے

ناول کو اہمیت بخشنے والی چیز تجربہ کی یہی شدت اور گہرائی ہے۔

تجربہ کی یہی شدت اور گہرائی ناول کو فکر انگیز بناتی ہے۔ ناول کے گوناگوں واقعات خود زندگی کے تعلق سے سوال اٹھاتے ہیں۔ یہ زندگی کیوں ہے؟ کس نے ہے؟ یہ بنیادی سوال اچھے ادب کی نشانی ہے۔ ہر اچھا ادب زندگی اور زندگی کے مختلف پہلوؤں پر ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

"اس سوال کا جواب مجھے نہ ملا کہ آخر اس ذات مطلق نے دنیا بنائی ہی کیوں۔ یہ لیلا کس لئے رچائی آخر۔۔۔؟ میں تو سمجھتی ہوں کہ مہاتما بدھ بھی دراصل ایک مرتبہ افیم کھا گئے تھے، یہ نروان وغیرہ سب اسی کا نتیجہ تھا۔ اور اگر۔۔۔ پانچ منٹ کے لئے فرض کر لو کہ آپ سے آپ کو ارتقاء ہو گیا ہے۔۔۔ تو ارتقاء بھی کیوں ہوا بھئی۔۔۔۔۔؟ کوئی تک تھی؟ وجہ تھی۔۔؟"

چراغ تہہ داماں!

اقبال متین ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے ہند و پاک میں مشہور و مقبول ہی نہیں بلکہ ان کا شمار اردو کے صف اول کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ وہ اردو افسانہ نگاری میں ایک منفرد اور امتیازی مقام رکھتے ہیں اور ان کے دو افسانوں کے مجموعہ "اجلی پرچھائیاں" اور "نچا ہوا البم" اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے پچاسوں افسانے ہند و پاک کے سب ہی اہم اور موقر رسالوں میں چھپتے ہیں۔ اور داد و تحسین حاصل کرتے ہیں لیکن ناول نگار کی حیثیت سے شاید بہت کم لوگ ان سے واقف ہیں۔ ان کا ایک مختصر ناول "چراغ تہہ داماں" حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ اقبال متین کا یہ مختصر ناول اپنی بعض خصوصیات کے لحاظ سے اردو ناول نگاری یں ایک بہت ہی انفرادی اور ممتاز جگہ پانے کا مستحق ہے۔

اس ناول کا نام ہی نہ صرف خوبصورت اور شاعرانہ ہے بلکہ اس کی سب سے بڑی خصوصیت جو بہت کم ناولوں میں ملتی ہے، یہ ہے کہ اس کے نام ہی میں پوری کہانی کا مرکزی خیال یوں اور لتنے بھرپور انداز میں پیش ہو گیا ہے ایسا بہت کم ہوتا ہے۔ یہ بجائے خود اس ناول کی بڑی ہی انفرادی خصوصیت ہے۔

"چراغ تہہ داماں" کی کہانی بالکلیہ اپنے نام کے مطابق اس دامن کی کہانی ہے جو "چراغ" کو روشن و محفوظ رکھنے کے لئے زمانے کی سرد و گرم ہواؤں کا مقابلہ کر رہا تھا۔ لیکن حادثہ کا ایک ایسا جھونکا آتا ہے جو دامن سے گزرتا ہوا چراغ تک پہونچ ہی جاتا ہے اور چراغ کچھ اس طرح بھڑکنے لگتا ہے کہ دامن کے حصار کو توڑ کر باہر نکل آتا

ہے۔ اور چراغ کو تہہ داماں کرنے کی ساری کوشش رائیگاں جاتی ہے۔

اقبال متین نے بہت ہی نازک موضوع کو اپنایا ہے۔ چراغ تہہ داماں کا موضوع جس میں ناول نگار کو بھٹکنے اور بہکنے کی پوری پوری گنجائش تھی۔ لیکن ناول نگار نے حیرت انگیز طور پر توازن کو برقرار رکھا ہے۔ اس ناول کے متعلق عابد سہیل نے بڑے پتے کی بات کہی ہے ان کے کہنے کے مطابق "اقبال متین نے چراغ تہہ داماں میں ایک ایسے موضوع کو چھوا ہے جس کو ہاتھ لگاتے ہی خیال کی انگلیاں جلتی ہیں۔"

چراغ تہہ داماں کا قصہ ایک عورت طوائف اور ایک مرد طوائف کے گرد گھومتا ہے۔ اور ان دونوں میں ماں اور بیٹے کا رشتہ ہے۔ ماں کوشلیا ہے اور بیٹا شانوجہ دونوں جسم کا سودا کرتے ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ کوشلیا طوائف ہوتے ہوئے بھی "عورت" رہتی ہے۔ اس کے اندر کی عورت کبھی مرتی نہیں ہے۔ اور نہ وہ اسے مارنے پر قادر ہو سکی ہے۔ یہی اس کی ٹریجڈی ہے۔ اس کے برخلاف شانوجہ مرد ہوتے ہوئے بھی "عورت" بن جاتا ہے۔ اور اپنے اندر کے مرد اور انسان کو بالکل ختم کر کے رکھ دیتا ہے۔ اس لئے وہ بڑا ہی کامیاب "طوائف" ہے اور ان دونوں طوائفوں کے اطراف ان کے چاہنے والوں کے کردار گھومتے ہیں۔ اور یہ سب کردار ایک گیسٹ ہاوز اور اسکے قریب ملتے بچھڑتے ہیں۔ رسٹورنٹ میں شراب و کباب کا بھی سامان ہے اور کوشلیا کی کشش بھی۔ یہ بھی زندگی کا ایک رخ ہے جہاں آتش سیال بھی ہے معشوقہ عشق پیشہ بھی وہاں اوباشی اور عیاشی کے سوا دیکھنے اور دکھانے کے لئے کیا رہ جاتا ہے۔ لیکن ایک دیدہ ور مصنف یہاں انسان اور انسانیت کو دیکھ لیتا ہے اور اسے ہی دکھانے کی کوشش کرتا ہے سخت ترین تاریک ماحول میں جب ہلکی سی روشنی نظر آتی ہے تو روشنی سے زیادہ بعضوں کی نظر تاریکی کے مہیب منظر ہی کو

دیکھتی رہ جاتی ہے اور اس چراغ کی اہمیت کو نظرانداز کر دیتی ہے جو اس ہیبت ناک تاریکی کا سینہ چیرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہ بات عین ممکن ہے کہ اقبال متین کے اس ناول کو سرسری نظر سے پڑھیں وہ اس تاریکی تک اپنے کو محدود کر لیں جو ناول کا پس منظر ہے۔ پیش منظر نہیں۔

ناول کا اہم ترین کردار کوشلیا ہے اسی کردار کی ذہنی اور جذباتی کشمکش کو مکمل انداز میں پیش کرنے میں ناول نگار کا کمال نظر آتا ہے۔ کوشلیا حالات کی مجبوریوں کی وجہ سے "طوائف" بن جاتی ہے۔ لیکن اس کے اندر کی عورت یعنی وہ عورت جو گھر چاہتی ہے جو شوہر چاہتی ہے جو صحیح ممنوں میں ماں بننا چاہتی لیکن وہ زمانے اور ماحول کے جبر سے اپنی "ماممتا" کے جذبہ کا گلا گھونٹنے پر مجبور ہو جاتی ہے یہ ناول کوشلیا کے اندر طوائف اور عورت کے پیکار کی تصویر ہے۔ ناول کے پہلے ہی صفحے پر اس جنگ کو یوں نمایاں کیا گیا ہے۔

آج بھنے شانو جہ نے اتنی ضد کی ہوگی کہ کوشلیا کی وہ ماممتا جاگ پڑی جب تھپک کر وہ سلاتی رہی ہے۔

پتیے وقت بھی اسے اپنے بچہ کا خیال، ڈستا ہے۔ اس زندگی کا خیال ڈستا ہے جو وہ بسر کرنا نہیں چاہتی لیکن بسر کرنے پر مجبور ہے۔ بہت پی لینے کے بعد بھی جب اس کے نام نہاد عاشق اظہار عشق میں اس کے لئے جان دینے اور ڈوب مرنے کی بات کرتے ہیں تو زندگی کی تلخی زبان پر آجاتی ہے اور وہ کہتی ہے۔

"کون کس کے لئے جھیل میں ڈوبتا ہے بابا۔ بالکل یہی بات چھ سات سال پہلے مجھ سے کسی نے کہی تھی۔ پھر وہ آج تک نہیں لوٹا۔ اور میں اکیلی جھیل میں ڈوب ڈوب کر ابھرنے کے لئے رہ گئی ہوں"۔ کوشلیاں ڈوب ڈوب کر ابھرتی ہے کہ کوئی

اسے بچائے کوئی اس کی دستگیری کو کرے۔اس دلدل میں ڈوب مرنے سے بچالے، لیکن "متاعِ دل" کا کون خریدار ہوتا ہے۔ کوشلیا بھی ایک عالم کو یہ دکھالاتی ہے۔ ہاتھ صرف جسم کی طرف بڑھتے ہیں اور جاں کو کوئی نہیں پوچھتا بعض وقت تو صرف ایک رات کیلئے وہ اپنے کو دھوکا دینا چاہتی ہے لیکن یہ بھی اسے میسر نہیں آتا۔وہ ہر تیز رو کو اپنا رہبر سمجھ لیتی ہے لیکن اسے بہت جلد پتہ چل جاتا ہے کہ وہ منزل سے کتنی دور ہے۔

"تم یقین کرو میں نے کسی کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ ہر مسافر کے ساتھ ساتھ قدم دو قدم چلتی ہوں۔ کوئی جی دار ہوتا ہے تو اس کے ساتھ پچاس قدم چل لیتی ہوں لیکن پھر ہوتا وہی ہے جو میرا اور مجھ جیسی عورتوں کا مقدر ہے۔ گھنے سائے پل بھر میں سمٹ جاتے ہیں چاند کی کرنیں دھوپ پھینکتی ہیں اور سب کچھ پل بھر میں جھلس جاتا ہے۔ وہی جھیل وہی فادر آف دی لیک وہی بجرہ، وہی میں اور وہی شانو جہ رہ جاتے ہیں۔ پھر میں ہر آنے والے کو پیلا گلاب دیتی ہوں۔"

اس طرح اس ناول میں کوشلیا کی ذہنی اور جذباتی زندگی پیش کی گئی ہے۔یہ اس عورت کی کہانی ہے جو پوری طرح "بیسوا" نہیں ہوتی ہے۔جس کی زندگی میں دکھ اور درد اسی لئے اس کا مقدر بن گئے ہیں کہ وہ جس ماحول میں رہنے پر مجبور ہے اس سے پوری طرح سمجھوتہ نہیں کر سکتی ہے۔اقبال متین نے یہاں بڑی ہی خوبی سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے جب حالات ناموافق ہوں اور جب پوری فضاء بگڑی ہوئی ہو اس وقت اچھائی اور نیکی بھی سزا بن جاتے ہیں۔لیکن دنیا میں ایسے بھی لوگ ہیں جو اچھائی اور نیکی کو سینے سے لگائے رکھنے کی کڑی سزا بھگتے ہیں۔مگر پامردی سے اپنی راہ پر گامزن رہتے ہیں۔کوشلیا بھی ایک ایسی ہی انسان ہے۔حالانکہ وہ جانتی ہے

کہ ایک طوائف کو صرف طوائف ہونا چاہیئے اس کے سوا وہ اور کچھ بننا چاہے تو اس میں صرف اسی کا نقصان ہے۔ وہ شانو جہ کے باپ کے ساتھ ابھی تک چلنے کی خواہش رکھتی ہے اور جب اس سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کتنی دور اس کے ساتھ جا سکی تھی وہ یہی جواب دیتی ہے "میں آج بھی اس کے ساتھ چل رہی ہو۔۔۔ پھر جھنجھوڑ کر بیدار کرتی اور بھاگ آتی ہوں اور تم میری اس مجبوری سے فائدہ اٹھاتے ہو۔ تم لوگ جان جاتے ہو کہ مجھ میں جو عورت چھپی ہوئی ہے وہ ابھی پوری طرح بیسوا نہیں بن سکی ہے۔ میں خوابوں میں چلتی ہوں تو مجھے سکون بھی ملتا ہے اور جب یہ خواب ٹوٹتے ہیں۔ میں تلملا کر تڑپ کر بھی رہ جاتی ہوں، مگر اف تک نہیں کر سکتی۔ کسی کو کیا بتلا سکوں گی کہ خواب ٹوٹ گیا ہے۔ بھلا کون سمجھے گا اور کسی کو کیا پڑی ہے کہ سمجھے بھی۔"

اصل میں کہانی کا محور و مرکز کوشلیا کا کردار ہے۔ اس کے کردار کی اضافت سے مختلف کردار ابھرتے ہیں۔ وہ ہر اس مرد سے جو اس کی طرف التفات کرتا ہے یہ امید رکھتی ہے کہ شاید وہ اس کو سہارا دے، لیکن اس کی یہ امید بر نہیں آتی اور سب طرف سے مایوس ہو کر وہ شانو جہ سے امید لگائے بیٹھی ہے کہ جب وہ بڑا ہوگا تو اس کشمکش سے نکالے گا۔ لیکن شانو جہ بھی جب ذلت آمیز زندگی بڑے مزے میں اختیار کر لیتا ہے تو وہ تڑپ اٹھتی ہے۔ اس کا وجود اندر سے ٹوٹ کر رہ جاتا ہے۔ پھر ایک ایسا شخص جس نے پھر سے اس کی امیدیں بندھا دی تھیں۔ جب وہ بھی اسے دھوکا دیتا ہے تو پھر کوشلیا کے لئے زندگی کرنے کی کوئی وجہ جواز نہیں رہ جاتی وہ خودکشی کر لیتی ہے

اقبال متین نے اس طرح کوشلیا کے کردار کی بہترین عکاسی کی ہے اس کردار کے ساتھ شانو جہ کا کردار ہے یہ "مرد طوائف" کا کردار ناول کی تاریخ میں سب سے پہلے اس میں ملتا ہے۔ حقیقی زندگی میں گو ایسے بہت سے کردار ملتے ہیں لیکن آج تک

کسی نے افسانوی زندگی میں اسے پیش کرنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ حقیقت میں ایسی کوشش کا بار آور ہونا بہت مشکل تھا۔ کیونکہ تخیل کے جب تک زمین پر پیر ٹکے نہ ہوں وہ اس وقت تک آسمان کی طرف اڑان نہیں لگا سکتا۔ اسی طرح سے ناول اور افسانہ نگار کو جب تک حقیقی زندگی میں ایسے کردار کی کوئی جھلک نہ مل جائے وہ اسے تخیل کے بال و پر نہیں دے سکتا۔ شاید (Imagination) اور (Fancy) میں یہی بنیادی فرق ہے۔ بہر حال اقبال متین عام طور پر اپنے گرد و پیش کی زندگی سے کرداروں کو چنتے ہیں۔ اور شاید انھیں ایسا ہی کوئی کردار حقیقی زندگی میں ملا ہے۔ جو اردو کے افسانوی ادب میں اقبال متین کے ہاتھوں شانوجہ کی شکل میں بالکل نیا اور اچھوتا بن گیا ہے۔ ان کرداروں کے علاوہ "چراغ تہہ داماں" کے سب ہی کردار زندگی سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ اور بڑی ہی انفرادیت رکھتے اور قاری کے ذہن پر گہرا اثر چھوڑتے ہیں۔ خواہ وہ کوشلیا کا نام نہاد عاشق ڈیر بالڈ ہو کہ شانوجہ کا پیارے لال، رسٹورنٹ کا مالک ہین ہو یا اسکا بیرا حسام الدین یہ سب کردار بے حد زندہ و توانا ہیں۔

"چراغ تہہ داماں" کی زبان و بیان بھی قابل توجہ ہے اقبال متین کی زبان و بیان میں ایک کیفیت اور زور ملتا ہے۔ وہ نازک سے نازک خیال اور جذبے کو زبان دینے کا یارا رکھتے ہیں۔ ایک جگہ کوشلیا کہتی ہے۔"

"شانوجہ کا باپ لپکتے ہوئے کوندے کی طرح میری زندگی میں داخل ہوا اور میری روح کو جلا کر اتنی تیزی سے نکل گیا کہ میں اسے پکڑ بھی نہ سکی پھر کتنے ہی سرابوں کے پیچھے چلتے ہوئے میں نے ریت کے گھروندے بنائے لیکن نہ پانی کی بوند ملی نہ یہ گھروندے رہ سکے۔ زندگی کے اس چٹیل اور تپتے ہوئے میدان میں تم ملے تو میں

نے سوچا کہ یہ بادل امڈ امڈ کر چھایا ہے بنا برسے چھٹے گا نہیں اور میں اس ننھے سے پودے کی جو یکا و تنہا لق و دق صحرا میں سر اٹھائے کھڑا ہے اب بڑی چین سے آبیاری کر لوں گی۔ لیکن تم ایسے بادل تھے جو کھلتے تھے نہ برستے تھے۔ اس کے باوجود میں نے کتنے ہی خواب دیکھ ڈالے پھر یہ سوچ کر بیٹھ رہی کہ چلو کچھ نہ سہی تم نے خواب تو دیئے ہیں ورنہ جاگتی آنکھوں کو یہ بھی کہاں میسر آتے ہیں۔"

اس طرح یہ ناول ہر طرح سے مطالعہ کی دعوت دیتا ہے اور اردو ناول نگاری میں ایک بہت خوشگوار اور اہم اضافہ ہے۔

جذبی کا تنقیدی شعور

تنقیدی شعور کے بغیر کوئی بھی تخلیق وجود میں نہیں آسکتی۔ہر فن کار تخلیق کے ہر مرحلے میں تنقید سے کام لیتا ہے۔یہ کام شعوری طور پر بھی انجام دیا جاتا ہے اور غیر شعوری طور پر بھی۔شعر و ادب سے زیادہ دوسرے فنون لطیفہ میں پرکھنے کا عمل زیادہ واضح طریقے پر سامنے آتا ہے۔ایک بت تراش اس پتھر اس پتھر کو یا اس چیز کو پہلے جانچتا ہے۔جس سے اسے کوئی پیکر یا مجسمہ بناتا ہے۔اس عمل سے گزرنے کے بعد وہ اپنے اوزار کا انتخاب کرتا ہے جو اس کے کام کو بحسن و خوبی انجام دے سکیں۔ پھر تخلیق کے ہر مرحلے پر وہ اپنے پیکر پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے اور اس وقت تک اپنے اوزار نہیں رکھتا جب تک خود مطمئن نہیں ہو جاتا ہے۔مصوری میں بھی موضوع کے انتخاب سے لے کر موقلم کے انتخاب تک اور پھر رنگوں کے انتخاب میں اس کی تنقیدی نظر کام کرتی ہے۔اسی طرح شاعری اور ادب میں صنف و موضوع کے انتخاب سے لے کر ہر مرحلے پر فنکار کا تنقیدی شعور کام کرتا ہے۔اس لئے تخلیق سے تنقید کو الگ سمجھنا بے بصیرتی کی بات ہے۔جس فنکار کا تنقیدی شعور جتنا اچھا اور پختہ ہوگا وہ اتنا ہی بڑا اور اچھا فنکار ہوگا۔یہی وجہ ہے کہ بہت بڑے اور اچھے فنکار، اعلیٰ درجے کے نقاد بھی رہے ہیں۔

جذبی بھی ان شاعروں میں سے ہیں جن کا تنقیدی شعور بڑا پختہ اور نکھرا ہوا ہے اسی وجہ سے انکی شاعری "فرط شوق" میں بھی "وقف درد پنہاں" رہتی ہے۔ان کی شاعری ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے سے پہلے نشو و نما پا چکی تھی۔ان کے مجوعہ کلام

"فروزاں" میں ۱۹۱۹ء میں لکھی ہوئی غزل ملتی ہے۔ اسی مجموعے کی آخری نظم ۱۹۷۱ء کی ہے لیکن ان کا یہ مجموعہ کلام پہلی بار ۱۹۴۳ء میں چھپا تھا۔ بعد کے سات آٹھ سالوں میں صرف پانچ چھے نظموں اور چار پانچ غزلوں سے زیادہ اضافہ نہیں ہوا ہے۔ دوسرا مجموعہ "سخن مختصر" کے عنوان سے شائع ہوا ہے اور یہ اسم با مسمیٰ ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ ان کی شاعری کے ابتدائی چودہ پندرہ سال ہی ان کی شاعری کے عروج کے رہے ہیں اور آج اردو شاعری میں ان کا جو مقام اور مرتبہ ہے، وہ اسی دور کے کہے ہوئے کلام پر منحصر ہے۔

"فروزاں" کے دوسرے ایڈیشن میں انھوں نے لکھا ہے:

"فروزاں" پہلی بار ۱۹۴۳ء میں چھپی تھی۔ سات سال کے بعد اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں ۴۳ء کے بعد کی نظموں اور غزلوں کا اضافہ کر دیا گیا ہے جو تعداد میں اس طویل مدت کو دیکھتے ہوئے بہت کم ہے۔"

آگے چل کر اس کم گوئی کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کم گوئی غالباً میری طبیعت کا خاصہ ہے لیکن ادھر میری کم گوئی کی ایک وجہ اور بھی تھی۔ صحت کی خرابی سے قطع نظر ادب کے بدلتے ہوئے نظریات نے ایک عجیب سی الجھن پیدا کر دی تھی۔ کبھی نعروں، کھری کھری باتوں، یہاں تک کہ دشنام طرازیوں کو ترقی پسندی سمجھ لیا گیا۔ کبھی صرف تکنیک پر اتنا زور دیا گیا کہ یہی ترقی پسندی کی علامت بن گئی۔"

جذبی کے ان خیالات سے صاف ظاہر ہے کہ ترقی پسندی کے عروج کے زمانے میں بھی انھوں نے اپنے توازن کو قائم رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی شاعری میں کسی ایسی بات کو جگہ نہیں دی جو ادبی تقاضوں پر پوری نہ اترتی ہو۔ جیسا کہ خود انھوں نے لکھا

ہے:

"ہم میں سے اکثر ترقی پسندی کی رو میں ادب کے تقاضوں کو بھول گئے۔ چنانچہ اس دوران میں جو ادب پیدا ہوا ہے، اسے ہم مشکل ہی سے ادب کہہ سکتے ہیں۔"

جذبی کا ایسے زمانے میں ادب کے تقاضوں پر زور دینا جب کہ ہر طرف غیر ادبی نظریات کا بول بالا تھا، ان کے غیر معمولی تنقیدی شعور کو ظاہر کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی نظریہ ہو اور اس سے کتنی ہی وابستگی ہو، یہ نظریہ یا مقصد شاعری یا ادب کو نقصان نہیں پہنچاتے اگر یہ نظریہ یا مقصدیت فنکار کی ذات اور شخصیت کا جزو بن گیا ہو۔ فنکاری میں مقصدیت، نعرہ بازی اسی وقت بنتی ہے جب وہ فنکار کی شخصیت کا جزو نہیں بن پاتی ہے۔ دنیا میں بڑے بڑے فنکار ایسے رہے ہیں۔ جن کے ہاں ایک خاص نظریہ ملتا ہے اور اسی وجہ سے مقصدیت بھی ملتی ہے۔ لیکن اس نظر سے یا مقصدیت کی وجہ سے ان کی فنکاری پر حرف نہیں آیا ہے۔ بلکہ ایک ایسی جلا آگئی ہے جو انکی فنکاری کو ایک نئی بلندی بخشی" ہے۔ جذبی بھی ایسے شاعر ہیں جن کے نظریے نے ان کی فنکاری کو مجروح نہیں کیا ہے۔ وہ اس تعلق سے لکھتے ہیں۔

"ترقی پسندی کو "" مارکسی نقطہ نظر" کے سوا کچھ اور سمجھنا سخت غلطی ہوگی۔ لیکن یہ نقطہ نظر آسانی سے پیدا نہیں ہوتا۔ ایک چیز کو سمجھنا اتنا دشوار نہیں جتنا اسے جزو لمان بنانا دشوار ہے۔ یہ ایک دو دن کا کام نہیں سنئے خیالات پرانے خیالات کی دنیا میں ہلچل ڈال دیتے ہیں اس ہلچل پر قابو پانے اور شعوری طور پر قابو پانے میں ایک عرصہ لگ جاتا ہے تب جاکر ایک ذہن کی تعمیر ہوتی ہے جو ایک خاص

عینک سے ہر شئے پر نگاہ ڈالتا ہے۔

جذبی کا یہ نقطہ نظر ایسا ہے جس پر ہر بڑا اور اچھا شاعر شعوری یا غیر شعوری طور پر کار بند رہا ہے۔ اسی طرح جب کوئی نظریہ "جزو لمان" بن جاتا ہے تو وہ فنکار کی شخصیت کا جوہر بن جاتا ہے۔ وہ جب بھی اسے جتنا شیقل کرتا ہے اسی اعتبار میں اس کی فنکاری میں اتنی ہی چمک پیدا ہوتی ہے۔ کیونکہ اب وہ نظریہ اس کی سوچ اور فکر میں اسی طرح سے جذب ہو جاتا ہے جیسا آئینہ میں جوہر۔ اور یوں وہ اس کی فکر کا انداز بن جاتا ہے۔ جذبی اس بات کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

"سوچنے کا طریقہ کچھ اس انداز سے بدلتا ہے کہ ہم کسی اور طریقے سے سوچ ہی نہیں سکتے۔ پھر جذبات اور احساسات کے نئے سوتے پھوٹتے ہیں اور قدرتی انداز سے پھوٹتے ہیں۔"

ادبی تخلیق میں اچھی فنکاری کا راز یہی ہے کہ جو کچھ ہو وہ قدرتی انداز میں ہو۔ جو چیزیں اوپر سے لادی ہوئی ہوتی ہیں، وہ ہر قسم کی فنکاری کے لئے بوجھ بن جاتی ہیں اس بوجھ تلے فنکار پنپ سکتا ہے نہ فنکاری۔ اس سلسلے میں انہوں نے لکھا ہے کہ ترقی پسند ادیبوں کو مارکسی نقطہ نظر پیدا کرنا ضروری ہے لیکن اس ساتھ ہی وہ اس بات کو بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ خواہ کوئی بھی نقطہ نظر ہو جب تک وہ زندگی کے تجربات سے حاصل نہیں ہوتا اور جب تک وہ فنکار کے جذبے کی شدت اور احساس میں ڈھل نہیں جاتا اس وقت تک وہ شاعری کا موضوع نہیں بن سکتا۔ وہ لکھتے ہیں۔

"ہاں تو ہمارے لئے مارکسی نقطہ نظر پیدا کرنا ضروری ہے۔ اگر ہم واقعی اپنے آپ کو ترقی پسندی کا علم بردار کہتے ہیں۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ مارکس کے نظریات کو رنگین یا پر شوکت الفاظ میں نظم

کر دیا جائے۔ ایک شاعر کی حیثیت سے ہمارے لئے جو چیز سب سے زیادہ اہم ہے، وہ زندگی یا زندگی کے تجربات ہیں۔ لیکن کوئی تجربہ اس وقت تک موضوعِ سخن نہیں بنتا، جب تک اس میں شاعر کو جذبہ کی شدت اور احساس کی تازگی کا یقین نہ ہو جائے"۔

جذبی نے بجا طور پر اس بات کی اہمیت پر زور دیا ہے کہ صرف نقطہ نظر کو اپنا لینا کافی نہیں۔ خواہ کوئی بھی نقطہ نظر ہو فنکار کے لئے جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ زندگی ہے یا زندگی کے تجربات لیکن زندگی یا زندگی کے تجربات اس وقت تک کوئی اہمیت نہیں رکھتے جب تک کہ اس میں "جذبہ کی شدت" اور "احساس کی تازگی" شامل نہ ہو اس لحاظ سے نقطہ نظر کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ حقیقی اہمیت صرف جذبے کی شدت اور احساس کی تازگی کی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فنکاری کے وہ تمام نمونے جس میں خواہ کوئی بھی نقطہ نظر اپنایا گیا ہو، دنیائے فن میں ہر جگہ محبوب و مقبول رہے ہیں۔ جس میں شخصیت کی آنچ لو دے رہی ہو۔ جذبی کو یہ احساس ہے کہ شاعر، ادیب یا فنکار تنقیدی شعور رکھتا ہے۔ اور یہی تنقیدی شعور اس کے فن کے لئے لائحہ عمل مرتب کرتا ہے۔ جذبی کا یہ احساس بھی بڑی انفرادیت کا حامل ہے۔ کیونکہ بہت سے فنکار یا تخلیق کار ایسے ہوتے ہیں جو تنقید کو تخلیق سے الگ سمجھتے ہیں۔ بلکہ بعض فنکار تو نقادوں سے بڑے خفا بھی رہتے ہیں۔ ان کو یہ پتا ہی نہیں ہوتا کہ تنقید، تخلیق سے مقدم ہے۔ بغیر تنقیدی شعور کے تخلیق ممکن ہی نہیں۔ جذبی نے بجا طور پر اس بات پر زور دیا ہے کہ جذبات و احساسات، فنکار کی تنقیدی قوتوں سے بچ کر نہیں نکل سکتے۔ وہ لکھتے ہیں:

" اگر شاعر کے پاس کوئی اپنا نقطۂ نظر ہے تو اس کی جھلک کے

جذبات میں بھی نظر آئے گی ۔ یہ جھلک کبھی ہلکی ہوگی کبھی گہری، لیکن ہوگی ضرور ۔ کیونکہ جذبات و احساسات شاعر کی تنقیدی قوتوں سے بچ کر نہیں نکل سکتے عقل ان کو شعوری طور پر پرکھتی ہے ۔ اس عمل کے بعد شاعر کے نقطہ نظر کا جذبات و احساسات میں سرایت کر جانا لازمی ہے"۔

در حقیقت کسی نقطہ نظر کا جذبات و احساسات میں سرایت کر جانا فنکاری میں بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔ ایسی صورت میں یہ نقطہ نظر جو بھی فنکاری میں رنگ بھرے گا، اس کی قدر و قیمت رہے گی ۔ اصل سوال زندگی کی حقیقت یا مسئلہ کو اس طرح پیش کرنا ہے جو فنی یا ادبی تقاضوں کو مجروح نہ ہونے دے ۔ جب شاعر یا فنکار اس انداز میں کسی بات کو پیش کرے گا تو قاری یا ناظر کا ذہن لطیف انداز میں زندگی کی اس حقیقت یا مسئلہ کی طرف منتقل ہو جائے گا جس کو شاعر پیش کرنا چاہ رہا ہے ۔ کسی بات کو اس طرح سے پیش کرنا جس سے فکر کو مہمیز لگے اور انسان سوچنے اور غور کرنے پر مجبور ہو جائے کافی ہے ۔ کوئی مسئلہ ہے جو غور طلب ہے اور جس کو حل کرنے کی ضرورت ہے ۔ اس طرف متوجہ کر دینا ہی فنکار کا کام ہے ۔ ہر مسئلہ کا حل پیش کرنا فنکار کے لئے ضروری نہیں ۔ اس تعلق سے جذبی لکھتے ہیں:

"حل کا ذکر آگیا ۔ اس کے بارے میں بھی کچھ عرض کروں گا ۔ ہمارے اکثر ترقی پسند شاعر ہر نظم میں حل پیش کرنا اپنا فرض سمجھتے ہیں ۔ حل پر اس قدر زور دینا در اصل فن کا خون کرنا ہے ۔ اپنے دور کی حقیقت کو فنکارانہ طور پر نمایاں کرنا بذات خود ایک کارنامہ ہے

جذبی کے یہ تنقیدی خیالات اس قدر وسیع ہیں کہ اگر ترقی پسند شاعر اور

ادیب ان پر عمل پیرا ہوتے تو ترقی پسند تحریک نہ تو زوال کا شکار ہوتی نہ اس میں بکھراؤ آتا۔ کیونکہ ترقی پسند ادبا و شعراء زندگی کے مسائل اور حقیقتوں کو راست انداز میں پیش کر دینے ہی کو سب کچھ سمجھ رہے تھے۔ حالانکہ خود مارکسی نقطۂ نظر سے یہ بات مستحسن نہیں تھی۔ راست طور پر پیش کی ہوئی حقیقت ہو یا کوئی اور بات، فنکارانہ حسن نہیں رکھتی۔ اگر ایسا ہوتا تو کیمرے سے لی گئی ہر تصویر فنکاری کا اعلیٰ نمونہ ہوتی۔ اصل میں حقیقت کو اپنے زاویے سے پیش کرنا، اپنی ذات اور شخصیت سے حقیقت کو اتنا ہم آہنگ بنا لینا کہ وہ کل کا جزو بن جائے فنکاری ہے۔ غالب سے بہتر فنکاری کے اس رمز کو کون جان سکتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ کہتا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

" باد بہاری " کا جلوہ اسی وقت دلکشی پیدا کر سکتا ہے اور محسوس ہو سکتا ہے جب تک اس کے لئے " چمن " " زنگار " کا کام نہ دے۔ حقیقت کی جلوہ گری جب ایسی ہوتی ہے تو وہ فنکاری بنتی ہے۔ جذبی بھی اس بات سے واقف ہیں اس لئے وہ اپنی بات کو اینگلز کے حوالے سے ثابت کرتے ہیں۔

" اینگلز کا کہنا ہے کہ مصنف کے سماجی اور سیاسی خیالات جتنے چھپے ہوں گے فن اتنا ہی لطیف ہوگا۔ اینگلز حقیقت پسندی کا بڑا حامی ہے لیکن وہ حقیقت کو خلوص کے ساتھ پیش کر دینا ہی کافی سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک مصنف کا اصل مقصد رسمی توہمات کو ختم کرنا اور موجودہ نظام کے ابدی جواز کے تصور کے سلسلے میں شبہات پیدا کرنا ہے۔ یہ مقصد پڑھنے والوں کو براہ راست مسائل کا حل بتائے بغیر بھی حاصل ہو سکتا ہے۔ اور بعض صورتوں میں یہ بھی دکھانے کی

ضرورت نہیں کہ مصنف کی ہمدردیاں کس کے ساتھ ہیں۔ ادب کے بارے میں اینگلز کا یہ لطیف تصور ہمیں ادبی گمراہی سے بھی بچا سکتا ہے۔"

لیکن ان نظریات پر ترقی تحریک عمل پیرا نہیں ہوئی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ "ہنگامی ادب" تخلیق کرنے لگی۔ جذبی اس بارے میں لکھتے ہیں:

"میں ہنگامی ادب کا کچھ زیادہ قائل نہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ادھر ایک واقعہ ہوا ادھر نظم تیار ہو گئی۔ یہ اس وقت تو ممکن ہے جب ذہن پہلے سے تیار ہو۔ تجربہ، تخلیق کی منزل تک پہنچنے کے لئے صرف تحلیل و تجزیہ کے مراحل ہی سے نہیں گزرتا بلکہ شاعر کے مزاج سے بھی ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اسی کو ہضم کرنا یا رچانا بسانا بھی کہتے ہیں۔ اس کے لئے کافی مدت درکار ہوتی ہے۔ جو حضرات ہضم کرنے اور رچانے بسانے کو غیر ضروری سمجھتے ہیں ان کے یہاں گہرائی اور گیرائی کے بجائے جذباتیت اور سطحیت کا پیدا ہو جانا لازمی ہے۔

جذبی نے بڑے واضح انداز میں اس حقیقت کو پیش کیا ہے کہ قطرہ کو گہر میں تبدیل کرنا ہی فنکاری ہے۔ فنکار سیپ کی طرح ہوتا ہے جس میں، کوئی خارجی شے جیسے ریت کا ایک ذرہ اس کے نرم و نازک جسم میں چلا گیا ہو۔ یہ خارجی شے جب تک داخلی حالت سے ہم آہنگ نہیں ہو گی اس وقت تک موتی پیدا نہیں ہو گا۔ سیپ میں جب ریت کا ذرہ پہنچ جاتا ہے تو سیپ میں رہنے والا جاندار اس کی چبھن کو محسوس کرتا ہے۔ اس تکلیف اور اذیت سے چھٹکارا پانے کے لئے وہ اپنے اندر کے مادے کو اس پر لپیٹنے لگتا ہے۔ اور جب خارجیت، داخلیت سے ہم آہنگ ہوتی تو در آبدار پیدا ہوتا ہے

انیسا ہی موتی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ ادب میں بھی جب کوئی خارجی تجربہ شخصیت کی آنچ میں تپ کر کندن بنتا ہے تب ہی وہ قابل قدر ہو جاتا ہے۔ ان مراحل سے گزرے بغیر جو ادب پیدا ہوگا، وہ ادب نہیں صحافت کہلائے گا۔ ان مراحل سے گزرے بغیر جو ادب پیدا ہوگا، وہ ادب نہیں صحافت کہلائے گا۔ جذبی صحافت اور ادب میں فرق کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ ادب میں کامل صداقت ہی بنیادی حیثیت رکھتی ہے جب کہ صحافت میں صداقت جزوی نوعیت کی ہوتی ہے۔ اس لئے کہ صحافت میں ادب کی طرح مواد شخصیت کی داخلی آگ سے گزر کر نہیں آتا بلکہ اس کی حیثیت خارجی ہوتی ہے کیونکہ صحافت کو مصلحت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ صرف ذاتی ردعمل ہی یہاں سب کچھ نہیں ہوگا۔ صحافت اور سیاست بھی الگ نہیں کئے جا سکتے۔ سیاست کے تقاضے صحافت میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی بنا پر ادب کی جیسی "کامل صداقت" صحافت میں نہیں ملتی۔ ان باتوں کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"سیاست میں مصلحت کو بہت کچھ دخل ہے لیکن مصلحت پر شعر کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی۔ مصلحت میں جزوی صداقت ہوتی ہے شاعری کامل سداقت چاہتی ہے۔ اور کامل صداقت ہی سے وہ جذبہ پیدا ہوتا ہے جو شعر کی جان ہے۔

"مصلحت کی بنا پر جب بھی کچھ کہا گیا ہے، اسے ادب کے بجائے صحافت کے دامن ہی میں جگہ ملی ہے۔ آج کچھ کہنا اور کل اس کی نفی کر دینا صحافت میں تو ممکن ہے، شعر و ادب میں نہیں۔ شعر و ادب کے لئے ایک مربوط نظام فکر کی ضرورت ہے۔ ایسا نظام فکر جو عقیدہ بلکہ ایمان بن چکا ہے۔"

جذبی کا یہ تنقیدی شعور، شاعری میں ان کی سلامت روی کا ضامن رہا ہے۔ حالانکہ ترقی پسندی کا عروج کا زمانہ جذبی کی شاعری کا بھی عروج کا زمانہ رہا ہے، لیکن وہ

کبھی بھی جادہ اعتدال سے نہیں ہٹے۔ان کی پوری شاعری میں کسی جگہ بھی نعرہ بازی کا انداز پیدا ہوا نہ انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعہ پروپگنڈہ کیا۔یہ اسی وجہ سے ممکن ہو سکا کہ انہوں نے اپنی شاعری کا سفر اپنے تنقیدی کی شعور کی روشنی میں طے کیا۔آل احمد سرور نے ان کی شاعری کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہا ہے:

"آپ ان کی شاعری پر کوئی خاص لیبل لگانا چاہیں تو ممکن نہ ہوگا اچھی شاعری پر کوئی لیبل لگ بھی نہیں سکتا۔زندگی پر کب لگ سکتا ہے ہاں زندگی کی کوئی سمت کوئی مقصد، کوئی نصب العین بھی ہے۔ اسی طرح اچھی شاعری بھی ایک رخ، ایک مقصد رکھتی ہے۔یہ اچھے اسلوب اور سچے خیال کے ایک حسین امتزاج کا نام ہے۔۔۔اچھا اسلوب خود اپنا پروپگنڈہ ہے۔اسے کسی دوسرے پروپگنڈے کی ضرورت نہیں۔ہاں اسلوب میں جان ایک زندہ تندرست اور رفیع خیال ہی سے آتی ہے۔"

خلیل الرحمن اعظمی نے بھی شاعری میں ان کی سلامت روی کو سراہا ہے۔اعظمی نے ان کی شاعری کی جس خصوصیت کو اہمیت دی ہے وہ یہی ہے کہ جذبی نے اپنی تنقیدی رویے کو اپنی شاعری میں سمو دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"آگے چل کر جذبی نے صرف انہیں تجربات کو اپنی تخلیق کا موضوع بنایا ہے جو ان کی شخصیت میں حل ہو چکے ہوں۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندی کے دور عروج میں بہت سے اہم سیاسی اور سماجی مسائل پر انہوں نے لکھنے سے انکار کیا کیونکہ انہیں یہ احساس تھا کہ اس موضوع پر ان کی تخلیقی گرفت ایسی نہیں ہے جس سے قابل قدر فن

پارہ وجود میں آسکے۔ ان کے اس فنی رویے سے ان کو ترقی پسند صفوں میں اکثر غیر ترقی پسندی کا طعنہ سہنا پڑا۔"

جذبی نے "غیر ترقی پسند" ہونے کا طعنہ سنا لیکن وہ اپنی روش پر قائم رہے کیونکہ ان کا تنقیدی شعور اس بات کی اجازات نہیں دیتا تھا۔ وہ کسی بھی ایسی بات کو "موضوع سخن" بنانے کے لئے تیار نہیں تھے جس میں انکے "جذبے کی شدت" اور "احساس کی تازگی" شامل نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خالص سیاسی موضوعات پر لکھتے ہوئے بھی "ادبی تقاضوں" کو قائم رکھتے ہیں۔ اور یہی تنقیدی بصیرت ان کو اچھا اور اہم شاعر بناتی ہے۔

ابلیس کی مجلس شوریٰ

(کیفی اعظمی کی یہ نظم ۱۹۸۳ء میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں یہ تبصرہ لکھا گیا تھا۔ لیکن اس زمانے میں یہ شائع نہیں ہوسکا۔ کیونکہ اس زمانے میں اشتراکیت کی طرف جھکاؤ رکھنے والے اس سے اختلاف کرسکتے تھے۔ خود روس میں کمیونزم کے زوال کے بعد اس تبصرہ کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔)

دوسرا اجلاس

کیفی اعظمی ترقی پسند شعراء میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ وہ کئی حیثیتوں سے اپنا ایک منفرد انداز رکھتے ہیں۔ کیفی اپنے کلام کی معنوی تہ داری کے لئے نہیں بلکہ لہجے کے آہنگ اور گھن گرج کے لحاظ سے بھی صاف طور پر پہچانے جاتے ہیں۔ ان کے کلام کا یہ آہنگ اور لہجہ جب وہ خود اپنا کلام سناتے ہیں تو یکسر سحر حلال بن جاتا ہے۔ ترنم کی نغمہ کاریوں کے مقابلے میں تحت اللفظ کا جادو جگانے میں کیفی کا کوئی ہمسر ہے نہ حریف۔ اس میں وہ اختصاصی حیثیت رکھتے ہیں۔ جس طرح وہ اپنا کلام سنا کر ذہن و دل پر چھاجاتے ہیں وہیں ان کا کلام صفحہ قرطاس پر دعوت فکر دیتا ہے۔ ان کی نظم "ابلیس کی مجلس شوریٰ" ۔ دوسرا اجلاس۔ اسی خصوصیت سے مملو ہے۔ یہ نظم جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اقبال کی نظم ابلیس کی مجلس شوریٰ، کو سامنے رکھکر کہی گئی ہے۔ انہوں نے خود بھی اور سردار جعفری نے بھی بجا طور پر اس بات پر اصرار کیا ہے کہ اقبال کی نظم کا جواب نہیں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال کی نظم "لاجواب" ہے۔ کیفی کی یہ نظم بڑے اہتمام اور خوبصورت انداز میں شائع کی گئی ہے۔ بہت جلی حروف

میں اور دبیز کاغذ پر ۔ اس سیاہ جلد پر کیفی کی نحلد کی شبیہ بڑی جاذب نظر معلوم ہوتی ہے پہلے اقبال کی نظم اور پھر ان کی نظم پیش کی گئی ہے ۔

ابتداء میں کیفی کا " بیان صفائی " ملتا ہے ۔ یہ بیان یوں شروع ہوتا ہے ۔ " ابلیس کی مجلس شوری (دوسرا اجلاس) لکھ کر میں اپنے کو ملزموں کے کٹہرے میں کھڑا پاتا ہوں ۔ " یہ جملہ خود کیفی کی صفائی کو ہی نہیں ان کی بڑائی کو بھی ظاہر کرتا ہے یہ اصل میں ایک سچے اور اچھے فن کار کا ایک عظیم فن کار کو خراج تحسین اور عقیدت بھی ہے ۔ وہ لکھتے ہیں:

> " آج سے کوئی ۳۰، ۳۵ برس ادھر جب میں نے پہلی مرتبہ ڈاکٹر اقبال کی مشہور نظم " ابلیس کی مجلس شوری " پڑھی تھی تو اس سے متاثر بھی ہوا تھا اور مرعوب بھی ۔ لیکن بعد میں جب تاریخ کی ٹھیک وہی رفتار نہیں رہی ، ابلیس نے جس کی پیش گوئی کی تھی تو بار بار خواہش جاگی کہ دوسرا اجلاس بلاوءں اور اس کی روداد قلم بند کردوں ۔ لیکن ایک تو اقبال کے لہجے اور آہنگ سے اتنا مرعوب تھا کہ قلم اٹھانے کی ہمت نہ ہوتی تھی ۔ دوسری یہ جھجھک بھی تھی کہ میرا شمار لکھنوء کے ان شعراء میں نہ ہونے لگے جنھوں نے شکوہ کے جواب میں لمبی لمبی نظمیں لکھیں ۔ "

اس بیان کی صفائی کے بعد سردار جعفری کا پیش لفظ ملتا ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے :۔

> " اقبال کی نظم ابلیس کی مجلس شوری ، کا شمار اقبال کی بہترین تخلیقات میں کیا جاسکتا ۔۔۔۔ اسی طرح ابلیس کی مجلس شوری کا

دوسرا اجلاس کا بھی شمار کیفی کی شاہکار نظموں کے ساتھ نہیں کیا جاسکتا۔"

یہ کہکر انہوں نے اقبال اور کیفی کی نظموں کو ایک ہی سطح پر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ حالانکہ اقبال کی نظم کی اثر انگیزی صرف اسی بات سے ظاہر ہے کہ اس نے کیفی جیسے شاعر کو بھی ربع صدی سے زیادہ عرصے تک دم بخود رکھا۔ انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ اس نظم کو اقبال کی انقلابی فکر کی تکفیر کرنے والے بعض نقادوں نے اہمیت دی ہے، اور یہ کہ یہ نظم کالجوں اور مدرسوں کے حلقے میں محدود رہی اور اقبال کے عام قاری کی توجہ کو کبھی حاصل نہ کر سکی۔ معلوم نہیں اقبال کے عام قاری سے ان کی مراد کیا ہے۔ جہاں تک اس نظم کا تعلق ہے۔ اس کے اشعار کو جلسہ عام میں خود سردار جعفری بے شمار بار دہرا چکے ہیں۔ جیسے۔

وہ کلیم بے تجلی! وہ مسیح بے صلیب
نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہ پردہ سوز
مشرق و مغرب کی قوموں کے لئے روز حساب

اور دوسرے کئی اشعار خود ان ک علاوہ تمام ترقی پسند نقادوں نے بھی نقل کئے ہیں۔ اس کے علاوہ خود کیفی کا بیان اور انکا یہ کہنا کہ انھوں نے اور ساحر نے ابلیس کی مجلس شوری کا دوسرا اجلاس لکھنے کا منصوبہ بنایا تھا۔ کیا یہ ثابت کرنے کے لئے کافی نہیں ہے کہ یہ نظم بعض نقادوں یا کالجوں اور مدرسوں کے حلقوں تک محدود نہیں رہی بلکہ اس سے اقبال کا عام قاری، اور ہر قسم کا قاری متاثر رہا ہے۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت اور دستاویزی ثبوت یہ خوب صورت کتاب ہے جس میں اقبال کی

نظم کے ساتھ کیفی کی نظم شائع ہوئی ہے اور اس کا دیباچہ سردار جعفری نے لکھا ہے۔ معلوم نہیں کیوں سردار اقبال کی اس نظم کو صرف "عصری معنویت اور تاریخی بلاغت" کے اعتبار سے بے حد اہم ثابت کرنا چاہتے۔ حالانکہ یہ نظم اسی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ اپنے حسن بیان، اور زور بیان، کے لحاظ سے بھی اہمیت رکھتی ہے۔ ایک جگہ خود بے ساختہ طور پر یہ بات ان کی زبان قلم سے نکل گئی ہے، وہ اقبال کی اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"یہ واقعہ ہے کہ اس نظم میں اقبال کا سارا زور بیان اور حسن بیان اس مقام پر ختم ہو جاتا ہے۔"

سردار جعفری کا یہ پیش لفظ اپنے تضاد اور متصادم خیالات کی وجہ سے بحث طلب بن جاتا ہے۔ یہاں زیادہ تفصیل میں جانے کا موقعہ نہیں ہے۔ حالانکہ اس "پیش لفظ" میں یہ بھی کہا ہے کہ اقبال کا وہ مصرعہ جو انھوں نے کارل مارکس کے تعلق سے کہا تھا خود ان پر بھی صادق آتا ہے یعنی

قلب اور مومن، دماغش کافراست

وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اقبال اشتراکیت کے تعلق سے کفر و ایماں کی کشمکش یا TO BE OR NOT TO BE کے بحران میں مبتلا رہے۔ اس کے برخلاف حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے نظریات نہایت واضح تھے۔ وہ بغیر کسی تذبذب کے بعض باتوں کو قبول کرتے ہیں اور بعض کو رد۔ لطف یہ کہ یہ بات خود سردار کی تحریر میں ملتی ہے۔ اپنی بات کی تردید یوں کرتے ہیں:

"خود اقبال کی تعلیمات اور افکار میں یہ چیز موجود ہے کہ اشتراکیت کے معاشی نظام کا جواز اسلام کی تعلیمات میں موجود ہے۔"

اس بیان سے خود ظاہر ہے کہ اقبال اشتراکیت کی کن باتوں کو قبول کرتے ہیں اور کن کا رد کرتے ہیں اور کیوں رد کرتے ہیں۔اس بیان "تذبذب، یا کشمکش کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

اقبال کی یہ نظم اپنی فکری اور فنی خصوصیات کے اعتبار سے کس قدر شاعرانہ اختراق انگیزی رکھتی ہے اس کا ثبوت کیفی کی نظم " ابلیس کی مجلس شوری کا دوسرا اجلاس " ہے۔اقبال سے سبھی ترقی پسند شعراء کسی نہ کسی حد تک متاثر رہے۔لیکن کیفی کے ہاں یہ اثر واضح انداز میں ملتا ہے۔ان کا خطیبانہ رنگ و آہنگ اس نظم میں خوش گوار انداز میں اقبال سے مل جاتا ہے۔یہ نظم ابلیس کے بیان سے یوں شروع ہوتی ہے:۔

الاماں والحذر گیتی کا یہ رقص جنوں
ڈھل چلا ہے ایک سانچے میں جہاں کاف ونوں
مشرق و مغرب میں نہیں پہلی سی بے گانگی
سرحدوں نے مل لیا رخسار پہ سمتوں کا خوں
مٹ چلے تیزی سے رنگ ونسل کے سب تفرقے
جن کے ہاتھوں آج تک انسان رہا زار زبوں
مسجد و دیر و کلیسا آج اک مرکز پہ ہیں
گھومتی ہے آج ایک محور پہ دنیائے دوں
پرچم توحید انساں تاثریا ہے بلند
جس کو جھک کر چومتا ہے آسماں نیل گوں
ہوگیا کس طرح انساں ہم سے اتنا منحرف

اس کے کانوں میں نہ جانے کس نے پھونکا یہ فسوں

ابلیس کے اس تردد پر پہلا مشیر بتاتا ہے کہ یہ سب اسی "مرد یہودی"
جس کے آگے ابلیسی نظام "تار عنکبوت" ثابت ہو رہا ہے۔ دوسرا مشیرا ...ن کو
کہکر تسلی دیتا ہے کہ آدمی ابھی طبقات میں تقسیم ہے۔ کیونکہ ابھی آجر او... ...ر میں
تضاد باقی ہے۔ تیسرا مشیر پھر اس کی تردید کرتا ہے اور کہتا ہے کہ طبقات کی پرانی
کشمکش اب باقی نہیں رہی ایک نیا سماج تشکیل پا چکا ہے۔ چوتھا مشیر پھر اس کی نفی
کرتا ہے لیکن تیسرا مشیر اپنی بات پر اصرار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "روس ایک کوہ
حقیقت ہے بساط ارض پر اور اسی کوہ سے ٹکرا کر ابلیسی نظام ریزہ ریزہ ہو گیا ہے۔
ابلیس اس بات کا جواب دیتے ہوئے اشتراکیت کے بحرانوں کا حوالہ دیتا ہے کیوں کہ
روس سے دست و گریباں ماؤ کی وادی چین ہے اور وولگا سے پولینڈ بد گماں ہے۔ ان
تازہ تضادوں کے ظہور سے لینن کا "جہاں آرزو" زوال آمادہ ہو رہا ہے۔ پانچواں مشیر
پھر اس کی مخالفت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ تو جسے نافہمی سے بحران سمجھ رہا ہے۔
اصل میں تضادوں کے تصادم سے ترقی کی دلیل بن گیا اور یوں لینن کا جہاں آرزو ...
بلندی پر ہے۔ عصر حاضر میں وہی لوگ اس کی مشاطگی کر رہے ہیں جس کو اقبال۔
ابلیس نے آشفتہ سر، آشفتہ ہو، کہا تھا۔ کیوں کہ اقبال کا ابلیس اشتراکیت سے زیادہ
کسی اور سے ڈرتا ہے اور کہتا ہے:

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے

جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرار آرزو

لیکن کیفی کا کہنا ہے کہ جو "اشک سحر گاہی" سے وضو کرتے تھے وہ "صہبائے تعیش"
میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان میں خود اختلافات ہیں۔ اگر وہ سربلند ہو سکتے ہیں تو صرف

اشتراکیت ہی کے پرچم تلے سر بلند ہو سکتے ہیں۔ مجموعی طور پر اب اشتراکیت کا پرچم اس قدر بلند ہے کہ ابلیس بھی اسے چھونے کی ہمت نہیں کر سکتا۔ یہی اس نظم کا بنیادی خیال ہے۔

یہیں اقبال اور کیفی کی نظموں کا بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے۔ اقبال بڑی وسیع النظری سے دنیا میں برسرپیکار قوتوں کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ شہنشاہیت، سرمایہ داری، فاشزم اور اشتراکیت اور اسلام کی قوتوں کا محاسبہ کرتے ہیں۔ ان سب کی خوبیوں اور خامیوں کا بڑے بے لاگ اور معروضی انداز میں تجزیہ کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ دنیا میں ملوکیت اور سرمایہ داری کے جنوں کو کم کرنا آسان نہیں ہے کیوں کہ "شاہی" بھی آج "جمہوری لباس" میں ملبوس ہے۔ وہ مارکس اور اشتراکیت کی اہمیت کا کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں۔ ان کے ابلیس کی مجلس شوریٰ نے ۱۹۳۶ء ہی میں اس "جمہوریت" سے اپنی خوف زدگی کا اظہار کیا تھا جو "کلیم بے تجلی" اور "مسیح بے صلیب" ہے کیوں کہ ان کے نزدیک خطرہ اس امت سے ہے جس میں خال خال ہی سہی ابھی "رشک سحر گاہی" سے وضو کرنے والے موجود ہیں اور جن کی خاکستر میں ابھی "شرار آرزو" باقی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اقبال بعض کڑی شرطیں عائد کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ جب یہ امت ان شرطوں کو پورا کرے گی تب وہ ابلیسی نظام کو ختم کرنے کے قابل بن سکے گی۔ سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ وہ حامل قرآن ہو۔ یہاں کیفی اس بات کو بھول گئے ہیں کہ جو "صہبائے تعیش" میں غرق ہیں وہ حامل قرآن ہیں نہ یہ وہ ہیں جو اشک سحر گاہی سے وضو کرتے ہیں۔ اسکے علاوہ اقبال یہ بھی بتاتے ہیں کہ وہ جب تک مشرق کی اندھیری رات ہے اس امت کے پیران حرم کی آستیں بے ید بیضا رہیگی، وہ اس وقت تک محروم یقیں بھی رہے گی جب

تک وہ کتاب اللہ کی تاویلات میں الجھی ہوئی ہے اور اس بات پر دست و گریباں ہے کہ کلام اللہ کے الفاظ حادث ہیں یا قدیم۔ اور جب تک وہ "تماشہ حیات" کرنے کے قابل نہیں بنے گی۔ وہ لازمی طور پر "مزاج خانقاہی" میں مبتلا رہے گی۔ کیونکہ ایسی صورت میں وہ اپنے حقیقی منصب یعنی "احتساب کائنات" سے دور رہے گی۔ اور جب تک یہ باتیں جاری رہیں گی اس وقت تک ابلیسی نظام بھی یوں ہی چلتا رہے گا۔ اقبال کی یہ پیش گوئی اب بھی جوں کی توں برقرار ہے۔ اصل میں وہ "اشتراکیت" کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرتے بلکہ اسلام اور اشتراکیت کا تقابلی مطالعہ کر کے یہ بتاتے ہیں کہ ہر چند اشتراکیت ابلیسی نظام کے لئے ایک بڑا خطرہ ہے لیکن اس سے بھی بڑا خطرہ اسلام بن سکتا ہے۔ اگر مسلمان اس کی اصلی روح کو سمجھ لیں اور اسے اپنا کر اس پر عمل پیرا ہوں۔

اقبال کے نقطہ نظر میں جو وسعت ہے اور اپنی نظم میں وہ جس گیرائی کے ساتھ مختلف امکانات کو پیش کرتے ہیں اس سے کیفی کی نظم بالکل عاری ہے۔ کیفی ساری دنیا میں اشتراکیت کے علم کو بلند ہوتا دکھاتے ہیں اور خود اپنے ملک یعنی برصغیر کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں۔ اقبال کی نظم میں ایسی بے بنیاد ادعائیت نہیں ملتی کیفی روس اور وادی چین کے اختلافات کو ترقی کی منزل ٹھہراتے ہیں اور اس بات کو بالکل فراموش کر دیتے ہیں کہ ہندوستان میں اشتراکیت کے پارہ پارہ ہونے کی وجہ یہی اختلاف ہے۔ وہ ساری دنیا میں اشتراکیت کے پرچم کو بلند ہوتا دکھاتے ہیں لیکن خود برصغیر میں وہ جس طرح اور جس درجہ سرنگوں ہوا ہے اسکی طرف توجہ کرنا نہیں چاہتے۔ آج ہندوستان کی سیاسی جماعتوں میں کوئی بھی ایسی اشتراکی جماعت نہیں ہے جو کل ہند پیمانے پر ہندوستان کی سیاست پر اثر انداز ہو سکے۔ یہ کتنی محرومی کی بات

ہے۔ پھر عالمی سیاست میں وہ امریکی اثر ورسوخ کو بھی بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں، وہ اس بات کا اعتراف تو کرتے ہیں کہ اشتراکیت کی بلندی سے کچھ ہی پست "ایٹمی گولوں کا ڈھیر ہے"۔ لیکن وہ اپنے کو اور اپنے قاری کو یہ کہکر بہلانا چاہتے ہیں کہ "سیلاب امن "کاخ واشنگٹن" سے ٹکرانے لگا ہے۔ معلوم نہیں ہم کس بنیاد پر اس بات کو نظر انداز کر سکتے ہیں کہ دنیا ایک بحران سے گزر رہی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ ہمارے ملک کے حالات ہر روز ہمیں ایک نئے بحران کی طرف لے جا رہے ہیں۔ آج سرمایہ داری، نفع خوری، رشوت ستانی، فرقہ پرستی، تشدد، بہیمت، انسانیت کی توہین، حیوانیت کا راج اپنے عروج پر ہے۔ لیکن اس طرف ہمارے شاعر اور ادیب کم ہی توجہ کرتے ہیں۔ کیونکہ انہیں روس اور امریکہ کے مسائل سلجھانے سے ہی اتنی فرصت نہیں ملتی کہ وہ اپنے ملک کی طرف توجہ کر سکیں۔ معلوم نہیں کیوں آج کا ادب برائے زندگی کی بات طاق نسیاں ہوتی جا رہی ہے اور ادب برائے نظریے کا بول بالا ہے۔ یہاں ان تمام باتوں کا کہنے کا مقصد یہ ہے کہ کیفی کی یہ نظم بڑی فکر انگیز ہے اور پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اقبال کی نظم کے ساتھ جب ہم اس نظم کو پڑھتے ہیں تو فکر و خیال کے نئے دریچے ذہن میں کھلنے لگتے ہیں اور ہم ان سے اختلاف کرتے ہوئے بھی ان کی باتوں پر غور کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

"کچھ تمہید شعر شور انگیز کے بارے میں"

شمس الرحمن فاروقی ، بڑی محنت اور دقت نظر کے ساتھ میر کے اشعار کی تشریح لکھ رہے ہیں ، جس جانفشانی کے ساتھ یہ کام انجام دیا جارہا ہے وہ یقیناً لائق صد تحسین ہے ۔ خاص طور پر بعض ایسے محاورے جو شاید مقامی نوعیت کے ہیں وہ میر کے اشعار میں استعمال ہوتے ہیں ۔ اور جب تک ان کو نہ سمجھا جائے شعر کا مفہوم سمجھ میں نہیں آتا ۔ جیسے میر کا شعر ۔۔

دیر سے اندیشہ نے ناکام رکھا ہے میر
پاؤں چھوئیں گے اسکے ہم تو وہ بھی ہاتھ لگادے گا

"ہاتھ لگادینا" کے معنی فاروقی نے "مخزن المحاورات" سے اخذ کئے ہیں ۔ اس کے معنی ہیں "ہاتھ مارنا" "سر اڑا دینا" "ضرب تیغ لگانا" ۔۔۔ جب تک یہ مفہوم سامنے نہ ہو شعر کا سمجھنا مشکل ہی نہیں محال ہے ۔ میر کے ایسے اشعار کو اگر پیش نظر رکھا جائے تو محمد حسین آزاد نے جو واقعہ لکھا ہے اسکی اہمیت واضح ہوتی ہے ۔ انہوں نے لکھا ہے کہ میر کی لکھنؤ میں آمد پر وہاں کے بعض شاعران سے ملنے کے لئے گئے اور کلام سنانے کی فرمائش کی تو انہوں نے ٹالنے کی کوشش کی ، لیکن اصرار حد سے بڑھا تو میر نے کہا کہ آپ کو میں اسلئے نہیں سنانا چاہتا کہ آپ اسے سمجھ نہیں سکیں گے ۔ ظاہر ہے کہ لکھنؤ کے شعراء کو یہ بات ناگوار گزری ہوگی ۔ انہوں نے کہا کہ ہم فارسی کے بڑے سے بڑے شاعر کا کلام سمجھ سکتے ہیں ۔ لیکن آپ کا کلام کیوں نہیں سمجھ سکیں گے ۔ اس پر میر نے جواب دیا انکے سمجھنے کے لئے تو کتابیں ہیں شرحیں ہیں ، لیکن میرے اشعار سمجھنے

کے لئے جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بیٹھنے کی ضرورت ہے جو آپ کو میسر نہیں ۔ یہ کہنے کا یہی مطلب آپ دلی کی زبان اور محاوروں کو نہیں جانتے اس لئے میرا کلام نہیں سمجھ سکتے ۔ اس لئے شمس الرحمن فاروقی کی یہ شرح بڑی اہمیت رکھتی ہے ۔ اور بڑی خوبی سے میر کے اشعار کی معنویت کی تہیں کھولتی ہیں ، لیکن اسکے باوجود انہوں نے اپنی تمہید میں چند باتیں اور بعض اشعار کی شرح ایسی کی ہے جو محل نظر ہے ۔

انھوں نے لکھا ہے :۔

"اس کتاب میں بہت سی باتیں کہی گئی ہیں ۔ اور اس کتاب کے تمام نہیں تو بیشتر بیانات کو "تنقید" کے ضمن میں رکھا جاسکتا ہے ۔"

اس بات سے اختلاف نہیں کیا جاسکتا لیکن آگے چل کر وہ لکھتے ہیں :۔

"یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح و تنقید میں کیا فرق ہے ؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں ۔"

ان دونوں میں "فرق کچھ بھی نہیں" کا جواب نہیں گویا صدیوں سے یہ الفاظ خوامخواہ کے الگ الگ مفہوم میں استعمال کئے جارہے ہیں ۔ وہ اپنے دعوے کے ثبوت میں لکھتے ہیں :۔

"پرانے زمانے میں جب کسی متن پر تنقید کا باقاعدہ رواج نہیں تھا ، شرح ہی سے تنقید کا کام لیا جاتا تھا ۔ بڑے بڑے فلسفیانہ متنوں پر بھی جو شرحیں اور بعض اوقات ان شرحوں کی شرحیں لکھی جاتی تھیں ۔ ان میں شرح کے تحت تنقید ، توضیح ، اپنے خیالات کی ترجمانی سب کچھ ہوتی تھیں ۔"

اگر شرح کے ساتھ تنقید و تبصرہ بھی کیا جاتا ہے ۔ اور کیا جاسکتا ہے تو بھی شرح اور

تنقید کا فرق کیوں ختم ہو جائے گا۔ اس طرح سے تنقید کے دوران نقاد، اگر تشریح بھی کرتا ہے تو یہ بات کب ثابت ہے کہ شرح اور تنقید میں کچھ فرق ہی نہیں ہے۔ وہ اپنی بات کی تائید میں ای۔ڈی ہرش کے خیالات پیش کرتے ہیں۔ اس نے لکھا ہے:۔

> "بے شک متن پر اظہار خیال اور شرح نگاری کا خاص مقصد اکثر یہ نہیں ہوتا کہ اس متن کا مفہوم دوسروں کو سمجھایا جائے۔ اکثر اس عمل کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ متن کی قدر کو بیان کیا جائے۔"

پہلی بات تو یہ کہ فاروقی صاحب ای۔ڈی۔ہرش کی بات حرف آخر سمجھ رہے ہیں اور اپنی تائید میں اس بیان کو پیش کر کے بے حد "خوش" ہو رہے ہیں۔ حالانکہ انھوں نے اپنی اسی تمہید حالی چوٹ کرتے ہوئے کہا ہے:۔

> "اگر میں حالی ہوتا تو "مغربی محقق" کا یہ قول اپنی تائید میں لاکر ضرور خوش ہوتا۔"

حالی نے نہ تو کسی مغربی عالم کی رائے پیش کر کے اسے اپنے لئے باعث افتخار سمجھا ہے نہ تو اسے حرف آخر قرار دیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ہرش نے صرف "شرح نگاری" کے تعلق سے یہ بات کہی ہے بلکہ "اظہار خیال" کے ساتھ اس کا بھی ذکر کیا ہے تیسری بات یہ کہ وہ خود بھی "شرح نگاری" اور "تنقید" کو فاروقی کیطرح بالکل ایک ہی نہیں سمجھتا۔ کیونکہ اسنے بار بار "اکثر" جیسے کہ فاروقی کے اقتباس ہی سے ظاہر ہے استعمال کیا ہے۔ فاروقی نے غور نہیں کیا۔ وہ صاف طور پر لکھ رہا ہے:۔

> "متن پر اظہار خیال اور شرح نگاری کا مقصد اکثر یہ نہیں ہوتا کہ اس متن کا مفہوم دوسروں کو سمجھایا جائے۔"

جس کا صاف طور پر مطلب یہ ہے کہ "شرح" اور "تنقید" میں فرق ضرور ہے۔ اور

بعض جگہوں اور بعض صورتوں میں "شرح" متن کی تفہیم اور وضاحت ہی کے لئے استعمال ہوتی ہے۔اور سب سے آخری اور اہم بات یہ کہ بالفرض محال ہرش نے اگر "شرح نگاری" اور "تنقید" میں فرق نہیں کیا ہے، تو اس سے کہاں ثابت ہوتا ہے کہ "شرح" اور "تنقید" "میں" فرق کچھ بھی نہیں ہے۔یہ اور بات ہے کہ شرح کے دوران شارح تنقید سے بھی بالکل اسی طرح کام لیتا ہے جس طرح نقاد تنقید کرتے ہوئے شرح سے کام لیتا ہے۔لیکن بعض جگہ اور بعض صورتوں میں شارح صرف شرح کر دیتا ہے۔تنقید سے کام نہیں لیتا۔مثال کے طور پر فاروقی نے میر کے اشعار کی شرح کر دی ہے لیکن بعض جگہ انہوں نے تنقید سے کام نہیں لیا ہے۔انھوں نے خود بھی بجا طور پر یہ لکھا ہے:۔

"اس کتاب کے تمام نہیں تو بیشتر بیانات کو تنقید کے ضمن میں رکھا جا سکتا ہے۔"

یہ کہنے کے باوجود اس بات پر اصرار کرنا کہ شرح اور تنقید میں کچھ بھی فرق نہیں ہے۔ایک محض نئی بات کہنے کے شوق کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔انھوں نے کئی جگہ صرف شعر کی تشریح کر دی ہے۔جیسے اس شعر کے سلسلے میں:۔

وہ زلف نہیں منعکس دیدہ ٔ تر میر
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

فاروقی نے اس شعر کا یہ مفہوم لکھا ہے:۔

"یہاں بھی معنی بظاہر بالکل صاف ہیں کہ معشوق کی زلفوں کا عکس پانی میں پڑا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پانی کو زنجیروں سے باندھ دیا گیا ہے۔لیکن "زنجیر" دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کو کہتے ہیں جو

بہت گہرے پانی کی سطح پر پیدا ہوتیں ہیں ۔ اب بحر کی تہ داری کا مفہوم بھی صاف ہو گیا اور مناسبت بھی مکمل ہو گئی ۔"

فاروقی نے جو کچھ اس شعر کے بارے میں لکھا ہے ۔ وہ قطعی طور پر "شرح" کی تعریف میں آتا ہے یہیں شرح اور تنقید کا فرق بھی نمایاں ہوتا ہے ۔ ایسی شرح جو شعر کے حسن وقبح پر روشنی ڈالے وہ یقیناً تنقید کے ذیل میں آ گئی ۔ لیکن ایسی "شرح" جس میں صرف شعر کا مفہوم سمجھا دیا گیا ہو وہ کسی طرح تنقید نہیں کہلا سکتی ۔

اس شعر کا جہاں تک تعلق ہے ۔ فاروقی نے صرف اسکی شرح کی ہے ۔ وہ بھی بالکلیہ طور پر غلط حیرت ہے کہ شعر کو غور سے پڑھے بغیر انھوں نے اسکی شرح کی ہے ۔ اس شرح کی وجہ سے شعر کا سارا حسن غارت ہو گیا ہے ۔ میر کے اس شعر میں " دیدۂ تر " کی ترکیب کلیدی اہمیت رکھتی ہے ۔ فاروقی نے اپنی شرح میں کہیں بھی " دیدۂ تر " کا حوالہ نہیں دیا ہے ۔ بلکہ انہوں نے " دیدۂ تر " کو پانی قرار دیا ہے ۔ حالانکہ شرح میں اس بات کی بھی وضاحت ضروری تھی کہ میر نے یہاں " دیدۂ تر " سے آنسو مراد لئے ہیں جو " پلک " تک تو آتے ہیں لیکن گرتے نہیں ہیں ۔ شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ آنسو جو بہنے پر آتے ہیں تو بحر کی صورت طوفان برپا کر دیتے ہیں ۔ ان کو محبوب کی زلف کی زنجیر نے باندھ رکھا ہے یعنی تھامے رکھا ہے ۔ " دیدۂ تر " جو بحر سے کم نہیں اس میں محبوب کی زلف منعکس ہوتی ہے تو اس نے گویا اس بحر بیکراں کو زنجیر سے باندھ دیا یعنی محبوب کی خاطر آنسو ضبط کرنے پڑے ۔ اس شعر کو میر کے اس شعر کی روشنی میں زیادہ آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے :۔

پاس ناموس عشق تھا ورنہ میر
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

اس شعر کو بھی فاروقی اگر غور سے پڑھتے تو وہ کبھی " زنجیر کی تہ داری کی تہ داری نہ کہتے ۔ میر کا مصرعہ صاف طور پر زنجیر کی تہ داری کو ظاہر کرتا ہے ۔

اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے ۔ اس مصرعہ سے بحر کی تہ داری کا مفہوم کسی بھی طرح اخذ نہیں کیا جاسکتا ۔ فاروقی نے معلوم نہیں کس بناء پر " زلف " کی تہ داری کو بحر کی تہ داری سمجھ لیا ہے ۔ یہاں زنجیر کی تہ داری سے ایک مفہوم یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ محبوب کی زلفیں گھنگھریالے ہیں ۔ دوسرا زیادہ قریب تر مفہوم یہ ہے کہ زلفیں چونکہ " دیدہء تر " میں منعکس ہو رہی ہیں ۔ اس لئے تہ داری سے بڑی ہوئی ہیں کیونکہ زلفیں دراز ہیں اور " دیدہء تر " میں وہ اسی وقت سما سکتی ہیں جب تک وہ تہ داری نہ اختیار نہ کریں ۔ تیسرا مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ " دیدہء تر " میں جو آنسو ہوگا وہ لرزاں ہوگا ۔ کیونکہ آنسوءوں کو ضبط کیا جا رہا ہے ۔ ایسی صورت میں بھی زلف آنسو میں منعکس ہوگی تو اس میں تہہ داری ہوگی ۔ میر نے اپنے اس شعر میں بڑی خوبصورتی کے ساتھ " پاس ناموس عشق " کی کیفیت کو ظاہر کیا ہے ۔

میر کے ایک اور شعر کی شرح بھی ایسی ہے ، جس سے اس شعر کا مفہوم کھلتا ہی نہیں ہے ۔ میر کا شعر ہے :۔

عشق کا شور کوئی چھپتا ہے
نالہ عندلیب ہے گلبانگ

فاروقی نے اس شعر کی تشریح یوں کی ہے :۔

" گلبانگ کے عام معنی ہیں " صدا " آواز یہ معنی یہاں بہت مناسب ہے ، لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے گلبانگ اصل میں اس آواز کو کہتے ہیں جو قاصد اور عیار لوگ نامہ بری کے تحت لگاتے چلتے ہیں ۔ ان

معنیٰ میں شعر کا حسن دوبالا کر دیا لیکن گلبانگ کے اور بھی کئی معنیٰ ہیں ۔ "افواہ" "خوشخبری" "نعرہ جنگ" "دھوم" "بلبل کی آواز" یہ سب معنیٰ گلبانگ کے لئے درست ہیں اور شعر زیر بحث میں سبھی معنیٰ مناسب ہیں اب شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ۔"

فاروقی نے گلبانگ کے جتنے بھی معنیٰ بتاتے ہیں اس لئے شعر جہاں کا وہیں رہ جاتا ہے گلبانگ کو اگر "نالۂ عندلیب" کہا جائے تو "بلبل کی آواز" اس سے شعر کا کیا مفہوم نکل سکتا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی نثر کی جائے تو معنیٰ ہونگے "بلبل کا نالہ" "بلبل کی آواز ہے" ۔ اس سے کونسی ایسی بات ہوئی جو شعر کو بلندی تک پہنچادے ۔ اس طرح اگر "گلبانگ" کو "آواز" یا "صدا" وغیرہ کے معنوں میں لیں تب بھی شعر کا مفہوم جہاں کا وہیں رہ جاتا ہے ۔ اور پہلے مصرعے کی تشریح نہیں ہوتی ۔ البتہ گل بانگ کے معنیٰ اگر "آواز شاطراں" یا جیسا کہ فاروقی نے لکھا ہے عیار لوگ نامہ بری کے لئے لگاتے چلتے ہیں ۔ اس سے ایک خاص مفہوم پیدا ہوتا ہے ۔ اور غور طلب بات یہ ہیکہ گل بانگ کو آواز شاطراں یا عیاروں کی آواز جو نامہ بری کے لئے استعمال ہوتی ہے کیوں کہا گیا ہے ۔ اس کا یہی مطلب ہوگا کہ عیار لوگ یا شاطر لوگ اس طرح سے خاموشی اور عیاری سے اپنا پیام پہونچاتے ہیں کہ دوسروں کو اس کی خبر تک نہیں ہوتی ۔ گل بانگ کے معنیٰ بانگ گل کے رہے ہیں ۔ پھول کے چٹکنے یا پھول کے کھلنے کو گل بانگ کہا گیا ہوگا ۔ گو اب کسی بھی لغت میں گلبانگ کے معنیٰ یہ نہیں ملتے، لیکن "آواز شاطراں" سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ معنیٰ یقیناً رہے ہونگے ۔ پھر گلبانگ کے معنیٰ خوشخبری، نوید، اور مژدہ کے ہیں ۔ گلبانگ یعنیٰ پھول کا کھلنا بلبل کے لئے خوشخبری کی کیفیت رکھتا ہے ۔ گویا پھول انتہائی احتیاط اور خاموشی سے اپنا پیام بلبل

تک پہنچا دیتا ہے۔ لیکن بلبل کو ضبط کا یارا نہیں ہے اور وہ نالہ برپا کرتا ہے۔ اس صورت میں شعر میں جو معنویت پیدا ہوتی ہے وہ ظاہر ہیکہ ایسی ہی صورت میں پہلے مصرعہ میں بھی پیدا ہوتی ہے۔

عشق کا شور کوئی چھپتا ہے

یعنی گل نے تو اپنی محبت یا عشق کو چھپا لیا تھا۔ لیکن بلبل کی وجہ سے عیاں ہو گیا۔ اسی وجہ سے گلبانگ، نالہ عندلیب ثابت ہوا۔ اس تشریح کی روشنی میں یہ شعر پڑھیئے تو اس کا حسن سہ بالا ہو جاتا ہے اور اب وہ کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔

عشق کا شور کوئی چھپتا ہے

نالۂ عندلیب ہے گلبانگ

اس تمہید میں ایک اور اہم مسئلہ پر فاروقی نے اظہار خیال کیا ہے۔ وہ رموز و اوقاف لگانے کے مخالف ہیں۔ بار بار اس کا اعادہ کرتے ہیں کہ رموز و اوقاف لگانا ضروری نہیں ہے ان کا یہ بھی خیال ہے کہ اس سے شعر کے معنوی امکانات کم ہو جاتے ہیں، اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:۔

"میں نے اشعار کو علامات وقف کئے بغیر لکھنے کا التزام اس لئے کیا ہے کہ اس طرح معنیٰ کے امکانات میں کثرت ہوتی ہے۔ شعر میں علامات وقف کا التزام و اہتمام مغربی روایت ہے ہمارے یہاں جدید شعراء مثلاً ن۔ م۔ راشد نے اپنی نظموں میں اسی بناء پر علامت وقف لگانے کا خاص اہتمام کیا ہے کہ مافی الضمیر کو سمجھنے میں کوئی غلطی نہ ہو۔ میں چونکہ ابہام کو کثرت امکانات کو مثبت قدر سمجھتا ہوں اور چونکہ ہماری روایت میں شعر پر علامات وقف لگانے کا رواج نہیں اسلئے

میں نے تمام اشعار کو رموز و اوقاف کے بغیر ہی لکھا ہے اور اس کے
نتیجہ میں معنیٰ کا جو فائدہ ممکن ہوا ہے اس کی صراحت بھی جگہ جگہ
کر دی ہے۔"

فاروقی نے رموز و اوقاف کی اہمیت کو گھٹانے سعی نا مشکور کی ہے، یہاں رموز و اوقاف لگانے کی وجہ سے "معنیٰ کا فائدہ" ہو سکتا ہے۔ وہیں ان کے نہ لگانے سے ن معنیٰ کا شدید نقصان ہو سکتا ہے اور ہوا ہے۔ رموز و اوقاف نہ لگانے سے فاروقی جیسا پڑھا لکھا آدمی بھی e llll کھا سکتا ہے تو دوسروں کا ذکر ہی کیا ہے۔

جیسا کہ مذکورہ بالا شعر میں ہوا ہے

وہ زلف نہیں منعکس دیدہ ، تر میر
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

یہاں اگر فاروقی رموز و اوقاف لگانے کی زحمت کرتے تو شاید شائد وہ "زنجیر کی تہ داری" کو بحر کی تہ داری نہ سمجھ لیتے۔ اس مصرعہ کو اگر وقف کے ساتھ لکھا جاتا تو بات صاف ہو جاتی۔

اس بحر میں، تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

دوسری بات یہ ہیکہ زلف کی تہ داری کی جگہ بحر کی تہ داری کا مفہوم لیا جائے تو پہلے مصرعہ سے اسکا ربط قائم نہیں رہتا کیونکہ "دیدہ ، تر" میں زلف منعکس ہو رہی ہے۔ رموز و اوقاف لگا دینے سے ضروری نہیں کہ شعر کی معنویت کے امکانات محدود ہو جائیں۔

رموز و اوقاف نہ لگانے کی اہمیت کو مدلل بنانے کے لئے وہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا حوالہ دیتے ہیں۔

"دلچسپ بات یہ ہیکہ ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے بھی رموز و اوقاف کی موجودگی کو اہمیت دی ہے اور اوقاف کے تعین عدم تعین کو شاعرانہ عمل کا حصہ قرار دیا ہے۔ایلیٹ کہتا ہے کہ "شاعری اور کچھ ہو نہ ہو، لیکن اوقاف کا ایک نظام ضرور ہے۔اس میں اوقاف معمولہ علامات کو مختلف طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔۔۔۔اور رموز و اوقاف کی عدم موجودگی خاص کر اس جگہ جہاں انکی توقع کرتا ہے بھی ایک طرح کا نظام اوقاف ہے "اگر میں حالی ہوتا تو مغربی محقق کا یہ قول اپنی تائد میں لاکر خوش ہوتا، لیکن علامات و اوقاف کو ترک کرنے کا فیصلہ کرتے وقت میں ایلیٹ کے مندرجہ بالا قول سے بجز تھا۔"

فاروقی نے ایلیٹ کا جو قول نقل کیا ہے۔اس میں یہ کہاں لکھا ہے کہ رموز و اوقاف سرے سے استعمال ہی نہیں کئے جائیں۔جیساکہ فاروقی نے خود ہی لکھا ہے۔ "اس میں اوقاف معمولہ علامات کو مختلف طور پر استعمال کیا جاتا ہے "جو مختلف طور پر استعمال کرنا اور سرے سے استعمال ہی نہ کرنے میں جو فرق ہے۔وہ فاروقی جانتے ہیں۔لیکن پھر بھی ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے قول کو وہ نقل کرکے وہ جتنے خوش ہوئے ہیں وجہ اس بات ہی سے ظاہر ہے کہ وہ اپنی خوشی کو چھپا نہیں سکے اور بے چارے حالی کو آڑ بنا کے خوشی سے پھولے ہنس رہے ہیں۔معلوم نہیں ہمارے جدید نقادوں کی کونسی نفسیاتی الجھن ہیکہ (محمد حسین عسکری سے لیکر فاروقی تک) حالی کا کلمہ پڑھے بغیر آگے بڑھنا چاہتے ہی نہیں۔حالانکہ اگر وہ اپنے اپنے گریبان میں منہ ڈالیں تو انھیں پتہ چلے گا کہ حالی غریب نے تو اپنے پورے مقدمے میں دو تین مغربی نقادوں کا حوالہ دیا ہے لیکن حسن عسکری اور فاروقی تو پچاس مغربی ادیبوں کا حوالہ دیتے ہیں۔صرف

زیر بحث تمہید میں بارہ پندرہ "مغربی ناقدین" کا حوالہ شمس الرحمن فاروقی نے دیا ہے۔ اگر حالی نے ایسا کیا ہے تو ان پر طنز کرنا کہاں کی دانشوری ہے۔

فاروقی کے ساتھ مصیبت یہ ہے کہ وہ اپنی عادت ہی کو تنقید میں معیار بنا دینا چاہتے ہیں وہ بغیر رموز و اوقاف کے پڑھنے کی عادت رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مقالے "داستان کی شعریات کا دیباچہ" میں لکھا ہے:۔

> " اردو نثر کی اسلوبیات سے متعلق یہ ہے کہ اس میں اوقاف Punctuation نہیں ہوتے۔ وہ عبارت جو اوقاف کے تصور کے بغیر لکھی جائے اس کی حرکیات Dynamics اس عبارت سے بالکل الگ ہوتی ہے۔ جس میں اوقاف کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اسی لئے میں کلاسیکی اردو شاعری میں بھی اوقاف لگانے کے خلاف ہوں۔ عسکری صاحب نے اپنے "طلسم ہوش ربا" میں اوقاف لگانے میں بڑی محنت کی ہے اور کوئی شک نہیں کہ حق ادا کر دیا ہے۔ لیکن انتخاب کی عبارت کو اصل بے اوقاف عبارت سے ملائے تو محسوس ہوگا کہ اصل عبارت کی روانی اسکا Tempo اسکا زیر و بم، اس کے آہنگ کی پیچیدگی سبب مجروح ہوگئے ہیں۔

رموز و اوقاف یا اعراب لگانے یا نہ لگانے کی وجہ سے نہ تو عبارت کی روانی مجروح ہوتی ہے نہ ٹمپو نہ زیر و بم۔ یہ قاری کی عادت پر منحصر ہوتا ہے۔ موجودہ زمانے میں یائے معروف اور یائے مجہول الگ الگ طرح سے لکھے جاتے ہیں لیکن ایک زمانے میں یہ حروف ایک طرح سے لکھے جاتے تھے۔ آج اگر ہم ان کو ایک ہی طرح سے لکھیں تو قراءت کی روانی، آہنگ وغیرہ متاثر ہوجائیں گے۔ اسی طرح مختلف

لفظوں کو ملا کر لکھنے کا پہلے رواج تھا۔ دیوان ناسخ کا ایک قدیم نسخہ اسی طرح سے لکھا ہوا ہے۔ آج اس کو روانی سے پڑھنا مشکل ہے۔ سعودی عرب میں آج بھی بغیر اعراب کے قرآن شریف چھپتے ہیں اور اہل عرب ان کو اسی طرح سے پڑھنا پسند کرتے ہیں اگر اعراب لگا دئے جائیں تو فاروقی کو جو دقت پیش آتی ہے وہ ان کو بھی پیش آئے گی۔ خود جامعہ عثمانیہ میں بھی ایسا ہی واقعہ پیش آیا۔ پہلے عربی کے پی۔ایچ۔ڈی۔ کے مقالے باہر بھیجے جاتے تھے ہمارے ہاں عربی عبادت پر اعراب لگانے کا رواج ہے اور عام طور پر اعراب نہ لگائیں جائیں تو ہم صحیح طور پر اسے پڑھ نہیں سکتے۔ بہر حال ایسا مقالہ جب باہر بھیجا گیا تو ممتحن نے یہ لکھ کر مقالہ لوٹا دیا کہ بغیر اعراب کے اسے بھیجا جائے۔ یہ بات کچھ عجیب سی مجھے لگی تھی کہ صرف اعراب کے لگانے کی بناء پر مقالہ واپس کر دیا گیا تھا۔ لیکن ایک مرتبہ میں جوش کا ایک ایسا مجموعہ کلام پڑھ رہا تھا جس میں اعراب لگے ہوئے تھے تو مجھے بھی اسے پڑھنے میں الجھن محسوس ہو رہی تھی اور کلام کی روانی اور آہنگ وغیرہ مجروح ہوتے نظر آرہے تھے۔ اس لئے رموز و اوقاف ہوں یا اعراب ان تمام تر کا انحصار عادت پر ہے۔ اس لئے اس کو بہت زیادہ اہمیت دینا یا اس کو اصول اور ضابطہ بنانے کی کوشش کرنا بے کار کی بات ہے۔ رموز و اوقاف لگانے کے سلسلے میں "مغربی محققین" کے حوالے دینے کی ضرورت ہے نہ مغربی ناقدین کے۔ فاروقی کا یہ لکھدینا کافی ہوتا کہ ہم چونکہ شاعری کو بغیر رموز و اوقاف کے پڑھنے کے عادی ہیں اس لئے ان کو لگانے کا اہتمام نہیں کیا گیا ہے۔ فاروقی کا یہ کام مجموعی طور پر بے وقیع ہے۔ وہ اگر کسی قدر علمی انکسار سے کام لیں تو ان کی کہی ہوئی باتیں زیادہ موثر ہوں گی۔

مطائبات ابوالکلام آزاد

ہر اعلیٰ درجہ کے ادیب کی تحریروں میں یا زندگی میں عام طور پر کسی نہ کسی صورت میں مطائبات ملتے ہیں۔ وہ جب کبھی اور جہاں کہیں موقع ملتا ہے مطائبات کے پھول بکھیرتا ہے۔ یہ پھول اس قدر لطیف اور نازک ہوتے ہیں اور چونکہ خاص موقعوں پر اپنی بہار دکھاتے ہیں اسلئے ہم اکثر اوقات ان کی لطافت کو محسوس کئے بغیر ہی گزر جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ جب کوئی ہو تو اس کے ہاں علم و ادب کے لتنے رنگا رنگ جلوے ہوتے ہیں کہ ان کا ازدھام ہی ہمیں حیران کر دیتا ہے کہ ہم بہت کچھ دیکھنے کے باوجود کیا کچھ نہیں دیکھ سکتے اس کا اندازہ کرنا بھی مشکل ہوتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت کے لتنے پہلو ہیں اور اتنی آب و تاب کے ساتھ سامنے آتے ہیں کہ ان سب کو بہ یک وقت نظر میں سما لینا محال ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا پر اتنا کچھ لکھا جانے کے باوجود شاید آج تک مولانا کے خطابیات کی طرف کسی کی نگاہ نہیں گئی۔

مطائبہ کا لفظ مزاح کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ آپ کے ذہن میں یہ بات آئے کہ ایک سامنے کا لفظ چھوڑ کر ایسا لفظ اختیار کیا گیا جو زیادہ مانوس نہیں ہے۔ پہلی اور آخری بات تو یہ کہ کسی خاص کیفیت اور حالت کو بیان کرنے کے لئے ایک لفظ اور صرف ایک ہی لفظ اس کی صحیح عکاسی کر سکتا ہے۔ مولانا کے ہاں جو مزاح ملتا ہے اسکے اظہار کے لئے مطائبہ کا لفظ ہی ان کی شخصیت، ان کی مہذب تفریح، شائستہ مزاح اور ان کی خوش طبعی کے لئے ضروری تھا۔ اس کے سواء

کوئی دوسرا لفظ معنویت کی تہ داری نہیں رکھتا۔

مہذب اور خالص مزاح کے نمونے اردو میں بے حد کم ملتے ہیں کیونکہ جس رکھ رکھاو، اور نظم و ضبط کے ساتھ دنیا کے آلام اور آزمائیشوں پر مسکرانے کا مطالبہ کرتا ہے وہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں ہے۔ دنیا کو بازیچہ اطفال سمجھ کر اسکا تماشہ کرنے والے ہی ایسا مزاح پیدا کر سکتے ہیں۔ مولانا ک مطایبات میں یہی کیفیت اپنی انتہائی صورت میں ملتا ہے۔ اصل میں مولانا جس زاویہ نگاہ سے دنیا اور کاروبار دنیا کو دیکھتے ہیں وہ بڑا ہی خوش آہنگ ہے۔ مثال کے طور پر غلطی کو غلط سمجھنا دنیا کا دستور رہا ہے لیکن مولانا میں اور دوسرے لوگوں میں بنیادی فرق یہی ہیکہ مولانا زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لئے غلطی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ دوسروں اور مولانا میں یہ بھی فرق ہیکہ دوسروں سے غلطیاں ہوجاتی ہیں اور مولانا غلطیاں کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے وہ اپنی تمباکو اور چائے نوشی کے سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

> " میں تسلیم کروں گا کہ یہ تمام خود ساختہ عادتیں بلاشبہ زندگی کی غلطیوں میں داخل ہیں۔ لیکن کیا کہوں جب کبھی معاملے کے اس پہلو پر غور کیا۔ طبیعت اس پر مطمئن نہ ہو سکی کہ زندگی کو غلطیوں سے یکسر معصوم بنادیا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زور گار خراب میں زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لئے کچھ نہ کچھ غلطیاں ضرور کرنی چاہیئے۔ غور کیجئے وہ زندگی ہی کیا ہوئی جس کے دامن خشک کو کوئی غلطی تر نہ کر سکے۔"

جب غلطی معیار زندگی بن جائے تو پھر وہ کونسا پیمانہ ہوگا جس میں کامرانی عمل کو ترازو کیا جاسکے۔ یہ بھی مولانا ہی سے سنئے:۔

"اگر پوچھئے کہ پھر کامرانی عمل کا معیار کیا ہوا۔ اگر یہ آلودگیاں راہ میں مخل نہ سمجھی گئیں، تو اس کا جواب وہی ہے جو عرفا طریق نے ہمیشہ دیا ہے۔

ترک ہمہ گیر و آشنائے ہمہ باش"

یہی وہ کڑا معیار ہے جس پر مولانا جپورے اترتے ہیں۔ اسی وجہ سے وہ مولانا ابوالکلام ہوئے۔ وہ اس معیار بلند کی تشریح یوں کرتے ہیں۔

"یعنی ترک و اختیار کا نقش عمل اس طرح ایک ساتھ بٹھائے کہ آلودگیاں دامن تر کریں مگر دامن پکڑ نہ سکیں اس راہ میں کانٹوں کا دامن سے الجھنا مخل نہیں ہوتا دامن گیر ہونا مخل ہوتا ہے۔ کچھ ضروری نہیں کہ آپ اس ڈر سے ہمیشہ دامن سمیٹے رہیں کہ کہیں بھیگ نہ جائے۔ بھیگتا ہے تو بھیگنے دیجئے لیکن آپ کے دست و بازو میں یہ طاقت ضرور ہونی چاہیئے کہ جب چاہا اس طرح نچوڑ کے رکھ دیا کہ آلودگی کی ایک بوند بھی باقی نہ رہی۔

تردامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

یہاں مولانا کے سود و زیاں کا فلسفہ بھی سامنے آتا ہے اور ہم جو سود و زیاں ہی کے پیمانے میں ہر چیز کو تولتے ہیں لیکن اس کی حقیقت پر کبھی غور نہیں کرتے۔ مولانا اس کی حقیقت کو یوں بیان کرتے ہیں:۔

"یہاں کامرانی سود و زیاں کی کاوش میں نہیں ہے بلکہ سود و زیاں سے آسودہ حال رہنے میں ہے۔ نہ تو تردامنی کی گرانی محسوس کیجئے نہ

خشک دامنی کی سبک سری"

مولانا کا فلسفہ زندگی ان کی شگفتہ مزاجی کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے کہ ایک کو دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ غبار خاطر کی اکثر تحریروں میں ایک انبساطی فضاء چھائی ہوئی ہے۔ حالانکہ یہ تمام ترقید و بند کی صعوبتوں میں لکھی گئی ہے۔ مولانا خوش طبعی سے کام لیتے ہوئے بڑی گہری باتیں کہتے ہیں۔ ایک جگہ پنڈت جواہر لال نہرو کا ذکر آیا ہے۔ نہرو کی بے شمار سوانح عمریاں لکھی گئی ہیں۔ لیکن شاید ہی کسی سوانح عمری میں نہرو کی شخصیت کا وہ پہلو سامنے آیا ہے جس کو مولانا نے چند جملوں میں اس قدر پر لطف انداز میں پیش کر دیا ہے اس سے ایک طرف تو جواہر لال نہرو کی شخصیت کا ایک پہلو سامنے آتا ہے تو دوسری طرف ایک فارسی شعر کی صفت کے جوہر بھی کھلتے ہیں۔

"اگر اس وقت کے سناٹے میں کوئی آواز مخل ہو رہی ہے تو وہ جواہر لال نہرو کے ہلکے خراٹوں کی آواز ہے۔ ہمسایہ میں سو رہے ہیں۔ صرف لکڑی کا ایک پردہ حائل ہے خراٹے جب تھمتے ہیں تو حسب معمول نیند میں بڑبڑانے لگتے ہیں۔ یہ بڑبڑانا ہمیشہ انگریزی میں ہوتا ہے موتمن الدولہ اسحاق خان شوستری محمد شاہی امراء میں سے تھا۔ اسکا ایک مطلع آپ نے تزکروں میں سنا دیکھا ہوگا ضلع جگت کی صنعت گری کے سواء کچھ نہیں ہے مگر جب کبھی جواہر لال کو انگریزی میں بڑبڑاتے سنتا ہوں تو بے اختیار آجاتا ہے:۔

زبسکہ در دل تنگم. خیال آں گل بود
تفسیر خواب من اشب. صفیر بلبل بود

مولانا نیند میں بڑبڑانے کی حالت کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے بتاتے ہیں:۔

"نیند میں بڑبڑانے کی عادت بھی عجیب ہے ۔ یہ عموماً انہی طبیعتوں پر طاری ہوتی ہے جس میں دماغ سے زیادہ جذبات کام کیا کرتے ہیں ۔ جواہرلال کی طبعیت بھی سراسر جزباتی واقع ہوئی ہے ۔ اس لئے خواب اور بیداری دونوں حالتوں میں جزبات کام کرتے ہیں"

احمد نگر کے قلعہ میں جہاں مولانا اور دوسرے سیاسی قیدی نظر بند کئے گئے تھے ۔ طبی معائنہ کا انتظام بھی تھا ۔ مولانا لکھتے ہیں:۔

"دوسرے دن ۔ سول سرجن ہر شخص کا سینہ ٹھوک بجا کے دیکھتا رہا کہ کیا اواز نکلتی ہے ۔ معلوم نہیں پھیپھڑوں کی آوام معلوم کرنا چاہتا تھا یا دلوں کی ۔ مجھ سے بھی معائنہ کی درحواست کی ۔ میں نے کہا میرا سینہ دیکھنا بے سود ہے اگر دماغ کے دیکھنے کا کوئی آلہ ساتھ ہے اسے کام میں لائیے ۔"

مولانا اور دوسرے سیاسی نظربندوں پر سخت نگرانی کی جارہی تھی ایک فوجی افسر کو اسی غرض سے قلعہ پر تعیناتکیا گیا ۔ میجر ایم ۔ سینڈک تھا ۔ یہاں گویا جیل سپرنٹنڈنٹ بنا کر بھیجا گیا تھا اسکے بارے میں مولانا بڑے مزے کے ساتھ لکھتے ہیں

"میں نے جی میں کہا یہ سینڈک پینڈک کون کہے کوئی اور نام ہونا چاہیئے جو ذرا باتوفی اور رواں ہو معاً حافظہ نے یاد دلایا کہ کہیں نظر سے گزرا تھا کہ چاند بی بی کے زمانے میں قلعہ کا قلعہ دار چیتہ خان نامی ایک حبشی تھا ۔ میں نے ان حضرت کا نام چیتہ خان ہی رکھ دیا

کہ اوّل آخر نسبتے دارد۔"

پھر تو یہ نام ایسا مشہور ہوا کہ اصلی نام لوگ بھول گئے۔ لکھتے ہیں :۔

"ابھی دو چار دن بھی نہیں گزرے تھے کہ یہاں ہر شخص کی زبان پر چھتیہ خان تھا۔ قیدی اور وارڈر بھی اسی نام سے پکارنے لگے۔ کل جیلر کہتا تھا کہ آج چھتیہ خان وقت سے پہلے چلا گیا۔ میں نے کہا چھتیہ خان کون ؟ کہنے لگا میجر اور کون۔ ما ہیچ نہ گفتیم و حکایت بدر افتاد

باہر کی دنیا سے مولانا اور ان کے دوسرے ساتھیوں کو جس حد تک دور اور الگ رکھنے کی کوشش کی گئی تھی وہ اس سے ظاہر ہے کہ کھڑکیاں اور روشن دان تک چن چن کر بند کر دئے گئے تھے۔ حد یہ کہ خود جیلر اور اس کے ساتھی قیدی بن کر رہگئے تھے۔ مولانا لکھتے ہیں :۔

"سب سے پہلا مسئلہ باورچی کا پیش آنا تھا اور پیش آیا باہر کا کوئی آدمی نہیں رکھا جاسکتا تھا کیوں کہ وہ قیدی بن کر کیوں رہنے لگا اور قیدیوں میں ضروری نہیں کہ باورچی نکل آئے۔ قیدی باورچی تبھی مل سکتا تھا کہ پہلے قرینہ کا باورچی ذوق جرائم پیشگی میں اتنی ترقی کرلے کہ پکڑا جائے اور پکڑا جائے کسی اچھے خاصے جرم میں کہ اچھی مدت تک کے لئے سزا دی جاسکے لیکن ایسا حسن اتفاق گاہ گاہ ہی پیش آسکتا ہے۔ اور آج کل تو سوئے اتفاق سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس علاقے کے باورچیوں میں کوئی مرد میدان رہا ہی نہیں۔ انسپکٹر جنرل آیا تھا کہتا تھا، برودہ جیل میں ہر گروہ اور ہر پیشے کے قیدی موجود ہیں مگر باورچیوں کا کال ہے۔ نہیں معلوم ان کم بختوں کو کیا ہو گیا ہے۔

کس نہ دارد ذوق مستی، مے گساراں بہ شد
جو قیدی چن کر یہاں کام کرنے کے لئے بھیجے گئے
ہیں۔ ان میں سے دو پر باورچی ہونے کی تہمت لگائی
گئی ہے حالانکہ دونوں ہی اس الزام سے معصوم
واقع ہوئے ہیں۔"

یہ گتھی ایک دن سلجھ جاتی ہے اور چھتاری خان خوش خوش آکر یہ خبر سناتا ہے کہ ایک اچھے باورچی کا انتظام ہو گیا ہے۔

اس باورچی کے بارے میں مولانا لکھتے ہیں:۔

"دوسرے دن کیا دیکھتا ہوں کہ واقعی ایک جیتا جاگتا آدمی اندر لایا گیا ہے۔ معلوم ہوا طباخ موعود یہی ہے"

لیکن اس کی جو حالت تھی وہ بھی مولانا کی زبانی سن لیجئے:۔

"مگر نہیں معلوم اس غریب پر کیا بیتی تھی کہ آنے کو تو آگیا۔ لیکن کچھ ایسا کھویا ہوا اور سراسیمہ حال جیسے مصیبتوں کا پہاڑ سر پر ٹوٹ پڑا ہو، وہ کھانا کیا پکاتا اپنے ہوش و حواس کا مسالہ کوٹنے لگا"

اصل میں اس غریب کو جس طرح سے زیر دام لایا گیا۔ اس کو مولانا یوں بیان کرتے ہیں

"بعد میں اس معاملے کی جو تفصیلات کھلیں ان سے معلوم ہوا کہ یہ شکار واقعی کلکٹری کے جال میں پھنسا تھا، کچھ تو ان کے زور حکومت نے کام دیا کچھ ساٹھ روپے ماہانہ کی تنخواہ کی ترغیب نے اور یہ اجل رسیدہ

دام میں پھنس گیا۔اگر اس کو بعافیت قلعہ میں پہونچادیا جاتا تو ممکن ہے کچھ دنوں تک جال میں پھنسا رہتا۔لیکن اب ایک اور مشکل پیش آگئی۔یہاں کے کمانڈنگ افیسر سے باورچی رکھنے کے بارے میں ابھی بات چیت ختم نہیں ہوئی تھی۔وہ پونا کے صدر دفتر کی ہدایت کا انتظار کر رہا تھا۔اور اس لئے اس شکار کو فوراً قلعہ کے اندر لے نہیں سکتا تھا" یہ صورت حال یاراں عقدہ کشاں کے لئے بڑی آزمائش کی تھی۔مولانا بتاتے ہیں کہ یہ باورچی کس طرح سانپ کے منھ کا چھچھوندر بن گیا تھا۔" اب اگر اسے گھر جانے کا موقع دیا جاتا ہے تو اندیشہ ہیکہ شہر میں چرچا پھیل جائے گا اور بہت ممکن ہے کوئی موقع طلب اس معاملہ سے بروقت فائدہ اٹھا کر باورچی کو نامہ و پیام کا ذریعہ بنالے۔اگر روک لیا جاتا ہے تو رکھا کہاں جائے کہ زیادہ سے زیادہ محفوظ جگہ ہو اور باہر کا آدمی وہاں تک پہنچ نہ سکے۔

اس کا جو حل دریافت ہوا مولانا اس کے بارے میں لکھتے ہوئے جس لطف کے ساتھ رعایت لفظی کے ساتھ کام لیتے ہیں نثر میں صفت براۃ النظیر جلوہ گر ہو جاتی ہے:۔

> اسے کلکٹر کے یاراں طریقت کی عقلمندی سمجھئے یا بیوقوفی کہ اسے بہلا پھسلا کر یہاں کے مقامی قید خانے میں بھیج دیا کیوں کہ ان کے خیال میں قلعہ کے علاوہ اگر کوئی اور محفوظ جگہ ہو سکتی تھی تو وہ قید خانے کی کوٹھری ہی تھی قید خانے میں جو اسے دن

رات قید و بند کے توے پر سینکا گیا تو پھر تلنے کی
ساری ترکیبیں بھول گیا اس احمق کو کیا معلوم تھا
کہ ساٹھ روپے کے عشق میں یہ پاپڑ بیلنے پڑیں گے۔
اس ابتدائے عشق نے کچومر نکال دیا تھا قلعہ تک
پہونچتے پہونچتے حلیہ تیار ہو گیا۔

اس دلچسپ سرگزشت کو مولانا نے آگے یوں بیان کیا ہے:۔

"بہرحال دو فن تو اس نے کسی نہ کسی طرح سے نکال دئے تیسرے دن تو ہوش و حواس کی طرح صبر و قرار نے بھی جواب دے دیا۔ میں صبح کے وقت کمرے کے اندر بیٹھا لکھ رہا تھا کہ اچانک کیا سنتا ہوں جیسے باہر عجیب طرح کا مخلوط شور و غل ہو رہا ہے۔ مخلوط اسلئے کہنا پڑا کہ صرف آوازوں ہی کا غل نہیں تھا۔ رونے کی چیخیں بھی ملی ہوئی تھیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی آدمی دم گھٹی ہوئی آواز میں کچھ کہتا جاتا ہے اور بیچ بیچ میں روتا بھا جاتا ہے باہر نکلا تو سامنے کے برآمدے میں ایک عجیب منظر دکھائی دیا۔ چتیہ خان دیوار سے ٹیک لگائے کھڑا ہے سامنے باورچی زمین پر لوٹ رہا ہے۔ تمام وارڈر حلقہ باندھے کھڑے ہیں۔ قیدیوں کی قطار صحن میں صف بستہ ہو رہی ہے ہمارے قافلے کے تمام زندانی ایک ایک کر کے کمروں سے نکل رہے ہیں گویا اس خرابہ کی ساری آبادی وہیں سمٹ آئی ہے۔"

اس طرح مولانا نے اس واقعہ کو جس پر لطف انداز میں بیان کیا ہے وہ بہ یک وقت ان کی محاکات نگاری افسانہ طرازی اور مطایبات کا بہترین نمونہ ہے۔ یہاں اتنی

گنجائش نہیں ہیکہ مولانا کے سارے مطابیات کا احاطہ کیا جائے۔ اس نقطہ نظر سے اگر "غبار خاطر" کو پڑھا جائے تو اس میں ایسے بے شمار جواہر ریزے ملیں گے۔ اور معلوم ہوگا کہ مولانا کا سحر کار قلم یہاں بھی ایسی جولانیاں دکھاتا ہے جس کا جواب نہیں ہے۔

مصنف کی دوسری کتابیں:

- بیسویں صدی میں اُردو ناول
- ادب اور نقدِ حیات
- عرفانِ نظر
- پریم چند کی ناول نگاری
- ادب کی ماہیت، منصب اور تعریف
- انیسویں صدی میں اُردو ناول (زیرِ طبع)